

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA CAROLINA WERNER DA SILVA

GRAÇA INFINITA E A CARNAVALIZAÇÃO DISTÓPICA

CURITIBA

2016

ANA CAROLINA WERNER DA SILVA

GRAÇA INFINITA E A CARNAVALIZAÇÃO DISTÓPICA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Ana Carolina Werner da
Graça infinita e a carnavalização distópica / Ana Carolina Werner da Silva – Curitiba, 2016.
155 f.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Wallace, David Foster. 2. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovich), 1895-1975. 3. Alteridade – Relações humanas. 4. Liberdade – Literatura – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD 813.54

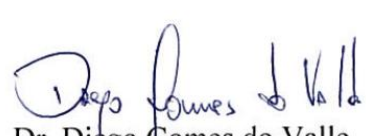


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata septingentésima quinquagésima oitava, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **ANA CAROLINA WERNER DA SILVA**. No dia vinte e sete de junho de dois mil e dezesesseis, às quatorze horas, na sala 1013, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**, Presidente, **DIEGO GOMES DO VALLE** e **GUILHERME GONTIJO FLORES**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**GRAÇA INFINITA E A CARNAVALIZAÇÃO DISTÓPICA**”, apresentada por **ANA CAROLINA WERNER DA SILVA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **CAETANO WALDRIGUES GALINDO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e sete de junho de dois mil e dezesesseis.


Dr. Caetano Waldrigues Galindo


Dr. Guilherme Gontijo Flores


Dr. Diego Gomes do Valle


Ana Carolina Werner da Silva



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

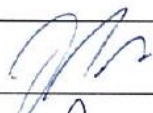
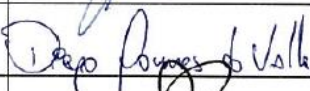

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda ANA CAROLINA WERNER DA SILVA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados CAETANO WALDRIGUES GALINDO, DIEGO GOMES DO VALLE e GUILHERME GONTIJO FLORES arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“GRAÇA INFINITA E A CARNAVALIZAÇÃO DISTÓPICA”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		Aprovada
DIEGO GOMES DO VALLE		Aprovada
GUILHERME GONTIJO FLORES		Aprovada

Curitiba, 27 de junho de 2016.


Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter traçado em minha vida caminhos que me trouxeram até aqui.

À minha maravilhosa família que sempre festejou meus momentos de conquista e me acolheu nos momentos de falha. Às minhas melhores amigas e irmãs, Michele e Maria Eduarda. Agradeço principalmente à Teresinha, minha mãe, que lutou e ainda luta pela educação das filhas; sem ela e o seu amor nada disso seria possível.

Aos professores da Universidade Federal do Paraná, que contribuíram para o meu conhecimento e crescimento como pesquisadora. Agradeço especialmente à professora Milena Ribeiro Martins, que me apresentou ao mundo da pesquisa em literatura, e no processo me ensinou muito sobre a vida.

Ao meu orientador, Caetano W. Galindo, que vem me orientando desde a graduação, mesmo sem saber. Obrigada pelo aceite, pela paciência e dedicação.

A Jovan Ruvalcaba, por todo carinho, apoio e pelas ideias que ajudaram iluminar esse trabalho. Agradeço também à sua família querida que me recebeu como um dos seus na terra de David Foster Wallace.

À CAPES, por ter possibilitado a viagem aos Estados Unidos, mundo de Wallace, através da bolsa concedida.

Ao Harry Ransom Center por ter aberto as suas portas e me mostrado o tesouro que são os manuscritos de Wallace .

Ao Poetry Center da Universidade do Arizona, por ter compartilhado comigo as produções do Wallace estudante: tudo isso possibilitou uma imersão nos escritos e pensamentos do autor.

A David Foster Wallace, por ter me ensinado que a literatura pode nos transformar de formas inimagináveis.

A todos que contribuíram, de alguma forma, para que essa dissertação ganhasse vida.

Só há um modo de escapar de um lugar: é sairmos de nós. Só há um modo de sairmos de nós: é amarmos alguém.

Mia Couto

RESUMO

Em sua produção ficcional e não ficcional, o escritor contemporâneo norte-americano David Foster Wallace aborda aspectos que questionam valores tomados como certos pela estética tradicional, tais como identidade, comunidade e nação. O objetivo desse projeto é analisar como uma das obras mais importantes desse escritor representa e figura uma versão de um mundo distópico carnavalizado que modifica a relação de *alteridade* existente entre o *eu* e o *outro*, dentro do universo literário. Para além da relação apresentada no limite da obra literária, este trabalho pretende analisar essa mesma relação de *alteridade* no espaço fora da obra. Tendo como ponto de partida o projeto literário do próprio escritor, de engajamento do leitor, outro dos objetivos dessa dissertação é promover uma breve discussão sobre a questão do novo movimento literário americano que alguns chamam de pós pós-modernidade (BURN, 2012). Os conceitos de *carnavalização* e *alteridade*, abertos e cambiantes, fogem de definições estritas, possibilitando sua discussão de modo a construirmos seu significado na própria obra. Dessa forma, propõe-se a análise, partindo de uma perspectiva dialógica e alteritária, do universo e das personagens representadas no romance *Graça Infinita* (2014, 1ª ed. 1996), considerado como a obra mais importante em toda a produção de David Foster Wallace. Concebendo a literatura como um catalisador de questões filosóficas e culturais, partiremos das reflexões da filosofia do teórico russo Mikhail Bakhtin, mais especificamente de seus pensamentos a respeito do romance, especialmente no que concerne às obras *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2013, 1ª ed. 1965) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981, 1ª ed. 1929). Entendendo o discurso como algo ideológico, que se desenvolve na linha da história trazendo consigo marcas de uma memória, encontramos nele, especialmente no que diz respeito ao discurso narrativo, a possibilidade de vislumbrar de que maneira a obra literária desvela aspectos da realidade. Se o romancista figura uma imagem do homem na obra literária, é através dessa representação que podemos enxergar de que forma o sujeito vê a si próprio e o mundo em que vive.

Palavras-chave: David Foster Wallace, Mikhail Bakhtin, alteridade, liberdade.

ABSTRACT

In his fictional and non-fictional production, contemporary American writer David Foster Wallace approaches aspects that question values taken for granted by traditional aesthetics, such as identity, community and nation. The goal of this project is to analyze how one of Wallace's most important works represents and conjures up a *carnavalesque* dystopic world and how this *carnavalesque* aspect modifies the relation of alterity existent between the "I" and the "Other" inside this literary universe. Going beyond the relationship existent inside the limits of the literary work, this dissertation aims to analyze the same relation of alterity in the setting that surrounds the novel. Having for a starting point the author's own literary project of engaging the reader, another object of this dissertation is to promote a brief discussion about the new literary movement in America that some critics call post postmodernism (BURN, 2012). The concepts of *carnavalesque* and *alterity*, open and changeable, escape any strict definitions allowing a discussion in order to build their meaning inside the novel itself. Therefore, I propose an analysis, from a dialogic perspective, of the universe and characters presented in *Infinite Jest*, considered the most important work in all of Wallace's production. Regarding literature as a catalyst of philosophical and cultural questions, we will base our discussions in the thoughts and philosophy of Russian theorist Mikhail Bakhtin, particularly the works: *Rabelais and his World* and *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Understanding discourse as something ideological in its nature, something that develops itself in the course of history, bringing with it the traces of a memory, when it comes to narrative discourse, there is a possibility to catch a glimpse of the way in which the literary work unveils aspects of reality. If novelists present an image of men in their novel, it is by looking at that image that we can observe how individuals see themselves and the world they live in.

Keywords: David Foster Wallace, Mikhail Bakhtin, alterity, liberty.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. “AUTHOR HERE”: DAVID FOSTER WALLACE E SUA OBRA.....	13
2.1 “TEIAS CAÓTICAS”: CONEXÕES E DESCONEXÕES.....	20
3. A DISTOPIA DO INDIVÍDUO LIVRE.....	37
4. A CARNAVALIZAÇÃO DE MIKHAIL BAKHTIN.....	51
5. “UM CARNAVAL DE ANGÚSTIAS”: A CARNAVALIZAÇÃO EM GRAÇA INFINITA.....	61
6. O CARNAVAL DO ISOLAMENTO.....	96
6.1 HAL INCANDENZA, KEN ERDEDY, KATE GOMPERT E JIM.....	96
6.2 RÉMY MARATHE, DONALD GATELY E MARIO INCANDENZA.....	116
6.3 UMA ESCOLHA ATIVA.....	130
7. O PÓS-MODERNO E O PÓS PÓS-MODERNO.....	136
8. CONCLUSÃO.....	147
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151

1. INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é analisar como uma obra contemporânea que transcende os limites da própria literatura no que concerne à estética tradicional, como *Graça Infinita* (2014), de David Foster Wallace, figura um modelo de carnavalização semelhante ao teorizado por Mikhail Bakhtin, principalmente em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2013).

Outro objetivo seria verificar como essa carnavalização modifica a relação de *alteridade* existente entre o *eu* e o *outro* dentro do universo literário representado por Wallace. A questão da carnavalização foi discutida por Bakhtin desde seus primeiros escritos, datados do fim da década de 1930¹. Ao longo de vários textos, Bakhtin desenvolve sua teoria de mundo e literatura carnavalizados, por meio dos aspectos da paródia, do riso e da liberdade, desde a Pré-História até a Modernidade. Segundo sua análise, a carnavalização passa, nesse processo, de um ato do mundo real praticado por pessoas reais a um gênero literário que apresenta uma visão desse mundo.

A leitura apresentada nessa dissertação enxerga o romance de Wallace como representativo desse gênero carnavalizado na pós-modernidade. Apesar de apresentar traços do carnavalesco desenhado por Bakhtin, o espírito do carnaval em *Graça Infinita* também conflita com aquele. A possibilidade desse conflito é apresentada por Morson & Emerson (2008) da seguinte maneira:

“As formas específicas que o carnaval assume variam com o tempo e de cultura para cultura, e algumas formas exploram o potencial genérico do carnaval mais plenamente do que outras. Mas, sejam quais forem as formas que possa assumir, o carnaval é um modo, não de ‘pensar abstrato’, mas de ‘pensar artístico’. Não é um conjunto de proposições a respeito do mundo, mas um modo de ver o mundo; não é tanto um conjunto de visões quanto um fundamento para a visão”. (MORSON e EMERSON, 2008, p. 477)

Baseando-se no que está exposto na citação acima, o objetivo deste trabalho é, portanto, defender a existência desse “*pensar artístico*” carnavalesco (que se molda em um tempo e cultura específicos) em *Graça Infinita* e analisar de que forma esse

¹ MORSON e EMERSON. Gary Saul, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Edusp: São Paulo, 2008, p. 452.

pensar fundamenta uma visão particular de mundo, que acreditamos ver representada nesse romance.

O conceito de carnavalização é estudado em diferentes épocas no escopo teórico de Bakhtin; ele é tão amplo que acaba abarcando várias outras noções, como as de *cronótopo* e *alteridade*, por exemplo. O carnaval, ali, seria uma experiência intrinsecamente coletiva e participativa. Para Bakhtin (1981, p. 140), à diferença do teatro, não há espectadores no carnaval, ou seja, todos dele fazem parte ativamente.

A festa do carnaval pode ter perdido sua força e seu significado primeiro em nossa sociedade. Contudo, se fôssemos descrever o que é o carnaval nos dias de hoje, no contexto brasileiro, essa descrição não ficaria muito longe de uma descrição do carnaval medieval. Ou seja, o carnaval é essencialmente uma festa popular e, na sua qualidade de festa, tem como característica principal a suspensão temporal, suspensão de regras e de realidade através do riso, da alegria, do prazer.

Similarmente, para Bakhtin, o carnaval ou o espírito carnavalesco é o lugar predominante do riso, do apagamento de fronteiras sociais e da liberdade, onde o corpo coletivo e a palavra têm um lugar de destaque. Nesse período, ao contrário do que era vigente fora dele, o discurso oficial e autoritário abria espaço para outros discursos, outras vozes. Em outras palavras, nele dava-se vazão à multiplicidade de vozes. É aqui que o conceito de *alteridade* delineado por Bakhtin se faz significativo para os objetivos dessa dissertação, principalmente no que se refere às perguntas: Como essa multiplicidade de vozes convive no ambiente carnavalizado do romance? De que maneira a *carnavalização* modifica a relação de *alteridade* entre o *eu* e o *outro*?

Para Bakhtin, por se tratar de uma experiência coletiva, que envolve também um corpo coletivo, o carnaval é uma experiência aberta e múltipla assim como a noção de *alteridade*. Isto é, a *alteridade* apresenta intrinsecamente uma noção aberta e cambiante, que escapa a toda tentativa de conclusão ou finalização. Seu ponto de partida é o diálogo, que envolve mais de um, envolve o múltiplo, a relação de um *eu* e *outros*. Ela nos permite traçar uma imensa rede de interações entre esses vários *eus* e *outros*, justamente por não apresentar um ponto fixo de referência (BAKHTIN, 1981).

A questão da *alteridade* pode levar em conta como as diversas vozes coexistentes em um romance, por exemplo, convivem, se chocam e se relacionam. Nesse caso, afinal, o objeto de análise passa a ser menos o ponto de vista fixo de

uma voz e mais o espaço de contato entre diversas vozes. Para o próprio Bakhtin, aliás, o espaço propício para essa proliferação de vozes é de fato o gênero romance (BAKHTIN, 1981). A respeito disso Cristovão Tezza diz: *“O romance pode ser definido como uma diversidade de tipos de linguagens sociais (algumas vezes mesmo diversidade de línguas) e como uma diversidade de vozes individuais, artisticamente organizadas”* (TEZZA, 2013, edição Kindle, loc. 4114).

Segundo Bakhtin, a visão do indivíduo sobre si mesmo é limitada, impossibilitando que ele se defina em sua totalidade (BAKHTIN, 2011, p. 22). Assim sendo, uma parte da visão do eu é fornecida pelo outro, com seu olhar que excede as limitações do eu. Em *Estética da Criação Verbal* (2011), Mikhail Bakhtin explica:

“Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim”. (BAKHTIN, 2011, p. 22)

Para ele, não é possível ter uma visão completa de si mesmo: *“Girando a cabeça em todas as direções, posso atingir a visão completa de mim mesmo de todos os lados do espaço circundante em cujo centro me encontro, mas não me verei realmente rodeado por esse espaço”* (BAKHTIN, 2011, p. 34).

De uma forma parecida, o discurso *próprio* traz em si outros discursos com os quais dialoga. Tiphaine Samoyault, no livro *A Intertextualidade* (2008), diz, a respeito do conceito de *alteridade*: *“A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros. É, segundo Bakhtin, o próprio movimento da vida e da consciência”* (p. 20)².

² O termo intertextualidade, introduzido por Julia Kristeva, deriva da noção de dialogismo de Bakhtin, mas não se confunde com este. Enquanto para Kristeva a intertextualidade é a noção de que: *“todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”* (SAMOYAUULT, 2008, p. 16), o dialogismo de Bakhtin vai muito além. Para Tezza o dialogismo de Bakhtin consiste em: *“O signo, social em todas as suas instâncias, vive não na cabeça do falante, nem na cabeça do ouvinte, mas na fronteira entre eles; toda palavra é inelutavelmente dupla e todo o significado é inelutavelmente social”*. Ou seja, longe de ser apenas algo de raiz estrutural como a intertextualidade, o dialogismo de Bakhtin está essencialmente relacionado com um *“complexo de valores”* (TEZZA, 2013, loc. 407).

Esse é o *diálogo* que interessa aqui a Bakhtin: o dialogar entre palavras, gêneros, discursos e enunciados que carregam uma memória, um conceito que vai para além das transcrições de discursos diretos entre dois falantes.

Nesse sentido, a palavra funciona como uma espécie de ligação entre um *eu* que fala e seu interlocutor. É nessa fronteira que a tensão entre a experiência do *eu* e a experiência do *outro* se coloca. Para o teórico russo, o romance em sua essência implica o encontro de várias vozes em um espaço e tempo determinados.

Partindo, então, do romance de Wallace e tendo em mente as noções de alteridade e carnavalização, apresentarei no capítulo inicial o universo figurado no romance de Wallace, universo que representa o indivíduo fragmentado, perdido e solitário no cenário pós-industrial, com o qual já estamos nos familiarizando, em que as possibilidades de comunicação com o outro são aparentemente ilimitadas e podem ser estabelecidas apenas com o apertar de um botão. No entanto, apesar da existência dessas possibilidades de comunicação, essa conexão em diversas partes do romance não se realiza. Se a palavra é o que liga um ser humano a outro, quando ela falta não há conexão: e o romance de Wallace está repleto dessas desconexões.

O cenário do romance é distópico³, e no entanto não muito distante temporalmente de nossa realidade. Publicado em 1996, sua ação se situaria, na maior parte das cenas, em 2009, segundo a reconstituição cronológica feita por Stephen Burn (2012). Vale lembrar que a cronologia de *Graça Infinita* é debatida dentro dos estudos wallacianos, pois nem todas as datas, idades e épocas de certos acontecimentos coincidem. Como toda distopia, o livro apresenta uma narrativa muito crítica e denunciadora da sociedade em que vivemos, principalmente nessa era em que nos vemos cercados de narrativas individuais (pensando nas redes sociais) em que todos são, de certa forma, autores de sua própria narrativa, e em que o senso comum diz “informação é tudo”, Wallace figura o sujeito desnorteado em meio às opções sem fim de entretenimento e prazer: um prazer vazio e sem sentido. As personagens são apresentadas em situações extremas e por vezes grotescas, de maneira a destacar a ânsia do homem por estabelecer relações com o outro e com o mundo a sua volta, de forma significativa. Ao longo da narrativa, essa tentativa de conexão com o outro será, na maioria das vezes, frustrada.

³ O capítulo três tratará do romance como distopia.

Mikhail Bakhtin influenciou, e ainda influencia, vários campos do pensamento humano, como a psicanálise, a linguística e a literatura. Interessa-nos aqui principalmente sua produção no campo dos estudos literários. Dessa forma, após o capítulo inicial de introdução ao autor e à obra (ainda pouco conhecidos no cenário literário brasileiro) e uma breve exposição da face distópica do romance, proponho uma apresentação das noções de *carnavalização* e *alteridade* bakhtinianas, bem como de outros conceitos que se façam importantes para o entendimento desses. Para os fins propostos por essa dissertação, discutiremos mais especificamente as formulações e o pensamento a respeito da carnavalização formulados nas obras *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2013) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), promovendo nesse capítulo a discussão de uma série de ideias consideradas centrais para a compreensão do fenômeno literário da carnavalização, principalmente no que concerne aos conceitos de liberdade e felicidade, além de sua importância no ambiente carnavalizado. Após apresentar esses conceitos em Bakhtin proponho sua análise no contexto do romance.

Partindo, então, da discussão do conceito de liberdade, apresento uma análise efetiva de trajetos de algumas personagens de *Graça Infinita* que ilustram esse espírito da carnavalização. Como exposto acima, a obra de Bakhtin ordena-se em torno da relação de *alteridade* entre o *eu* e o *outro*, ou seja, de um contato; e a palavra situa-se na fronteira desse contato. O discurso é o campo de batalha onde podemos ver todas as fases e conflitos desse convívio. Pretendo, dessa forma, investigar de que maneira a *carnavalização*, como representada no romance de Wallace, modifica a relação de *alteridade* entre suas personagens.

Nesse sentido, entender a relação entre o *eu* e o *outro* sob a luz da carnavalização bakhtiniana, em uma obra tão recente como *Graça Infinita* (passados apenas 20 anos desde sua primeira edição) pode nos ajudar a melhor compreender quais “*formas específicas o carnaval assume*” no contexto da pós-modernidade (ou até mesmo pós pós-modernidade: alguns dos críticos que escreveram sobre Wallace inserem sua obra num cenário pós pós-moderno (BURN, 2012; BOSWELL, 2009, mesmo assumindo que o termo e sua discussão ainda causem controvérsias na comunidade acadêmica). No último capítulo proponho, por fim, uma breve discussão a respeito desse novo movimento literário, um movimento para o fim do pós-modernismo e início de um, talvez, pós pós-modernismo.

2. “AUTHOR HERE”⁴: DAVID FOSTER WALLACE E SUA OBRA

“Author here. Meaning the real author, the living human holding the pencil, not some abstract narrative persona. [...] But this right here is me as a real person, David Wallace, age forty”⁵. É dessa maneira que o suposto narrador do romance póstumo e inacabado de Wallace, *The Pale King* (2011), se dirige aos seus leitores. Desde seu primeiro romance até o último Wallace construiu uma visão de uma literatura que conectasse pessoas, incluindo nessa adição o autor e o leitor. Os seus romances fragmentados são um desafio para qualquer leitor, que necessita conectar a rede, por vezes, disparatada da narrativa. Mas antes de entrar no âmbito de sua ficção, adentremos uma breve apresentação do autor.

David Foster Wallace nasceu em 1962 e cresceu em um ambiente bastante acadêmico, poderíamos dizer, cercado de livros e instigado por seus pais a ser um gênio (MAX, 2012, p. 3). Seu pai, James Donald Wallace, um professor de filosofia, e sua mãe, Sally Foster, uma professora de inglês, eram, também, ambos escritores. Tanto James quanto Sally foram uma grande influência na vida e na ficção de Wallace. No campo da filosofia, seu pai trabalhava com filosofia moral, tendo publicado vários textos importantes na área⁶; da mesma forma, seu filho mostrou uma grande preocupação com uma ética da ficção em sua obra. A mãe de Wallace publicou um livro considerado referência na área da gramática da língua inglesa, *Practically Painless English* (1990), e é conhecida por sua rigidez quanto ao uso correto da gramática da língua inglesa, da mesma forma como a personagem de *Graça Infinita*, Avril Incandenza, mãe de Hal Incandenza, um dos personagens principais da trama (MAX, 2012).

D. T. Max escreve, na biografia de Wallace, que as brincadeiras da família envolviam procuras em dicionários e buscas por erros de gramática em livros (MAX, 2012, p.3). Ou seja, Wallace foi desde pequeno encorajado a aperfeiçoar seu

⁴ WALLACE, David Foster. **The Pale King**. Little Brown and Company: New York, 2011, p. 66.

⁵ “Autor aqui. Quero dizer o verdadeiro autor, o ser vivente segurando o lápis, não alguma persona narrativa abstrata. [...] Mas esse bem aqui sou eu como uma pessoa real, David Wallace, idade quarenta”. (minha tradução)

⁶ Seus textos apresentam temas caros ao escritor de *Graça Infinita*: “**Pleasure as an end of Action**” e “**Virtues and Vices**”, por exemplo.

vocabulário e seu uso do inglês. Não coincidentemente, o filho da personagem Avril, Hal Incandenza, é um prodígio intelectual que devora livros. Além de um gênio lexical, Hal é um fenômeno nas quadras de tênis, outra característica que divide com seu criador, que quase chegou a jogar tênis profissionalmente⁷.

Já na universidade, Wallace graduou-se em filosofia com ênfase em matemática e lógica (sua monografia já apresentava no entanto algo de filosofia moral), além de apresentar como parte de uma graduação dupla seu primeiro romance, *The Broom of the System* (1987), obra extremamente preocupada com a fronteira entre o *eu* e o *outro*. Ele recebeu nota máxima nos dois trabalhos finais e o *double summa cum laude*, dupla graduação com louvor e distinção. Com o manuscrito do romance, consegue entrar para o programa de mestrado em Artes, escrita criativa, da Universidade do Arizona e, com os novos contatos que a pós-graduação proporciona, publica seu primeiro romance, em 1987, com apenas 24 anos.

O cenário de *The Broom of the System* situa-se, aproximadamente, na década de 1990, em um futuro próximo e distópico, e o livro conta a história de Lenore Stonecipher Beadsman Junior, uma garota de 24 anos em busca de sua bisavó, também chamada Lenore Stonecipher Beadsman, desaparecida. À primeira vista parece um enredo simples, mas ele ganha contornos bem complexos no desenrolar da narrativa. Marshall Boswell, falando do primeiro romance de Wallace, diz: “*By conceiving of the Self/Other dynamic as an inside/outside dialectic, Wallace links the science of open and closed systems to the themes of identity, community and signification*”⁸ (BOSWELL, 2009, p.51).

Como resultado de seu mestrado em criação literária, ele escreve o livro de contos *Girl With Curious Hair* (1989), dando mais um passo para além da auto-referência e da auto-reflexividade presentes na poética do pós-moderno. Junto com o crescente sucesso de seu primeiro livro, que no ano de sua publicação ganhou o Whiting Writer’s Award⁹, Wallace retorna nesse período a um problema que apareceu em sua adolescência e o acompanhou por boa parte da graduação: a depressão. É

⁷ Wallace também escreveu alguns ensaios de não-ficção com os temas do uso do inglês, por exemplo “Authority and American Usage”, e da experiência religiosa: “Federer as a Religious Experience”.

⁸ “Ao conceber a dinâmica do Eu/Outro como a dialética do dentro/fora, Wallace conecta a ciência dos sistemas abertos e fechados aos temas de identidade, comunidade e significação”. (minha tradução)

⁹ Em: <http://www.whiting.org/awards/winners/david-foster-wallace#>

nesse período que ele começa suas incursões no mundo de *Graça Infinita*. É também nesse período que sua vida muda consideravelmente. Ele é aceito no programa de Doutorado da Universidade de Harvard, para estudar filosofia, lógica e semântica, porém, um ano após o início, acaba desistindo. Decide, então, voltar para a cidade de Normal, onde começa a trabalhar como professor assistente de inglês na Universidade Estadual de Illinois.

Junto com um colega de graduação, Mark Costello, Wallace publica um livro de não-ficção sobre hip-hop, *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present* (1990). Trabalhando na universidade e escrevendo em seu tempo livre, ele termina em 1996 o livro de 1079 páginas que se tornaria um fenômeno de publicação: *Infinite Jest*. O romance gigantesco fez com que ele ganhasse um dos prêmios mais prestigiados dos EUA, o “*genius grant*” da McArthur Foundation.

Em 1997, Wallace publica uma coletânea de seus textos jornalísticos com o título *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* e dois anos depois, seu segundo livro de contos, *Brief Interviews With Hideous Men*. Entre suas obras estão ainda uma segunda coletânea de textos jornalísticos, *Consider the Lobster* (2005), um terceiro livro de contos, *Oblivion* (2004) e um ensaio matemático de vulgarização da obra de Georg Cantor que pretende ser uma breve história do infinito, *Everything and More* (2004). No dia 21 de maio de 2005, Wallace pronunciou um discurso de paraninfo no Kenyon College, que posteriormente foi publicado com o título de *This Is Water* e é considerado um texto chave para a compreensão de sua produção ficcional. De toda a sua produção, *Graça Infinita* é considerada a obra que possibilitou uma virada no movimento literário americano (MAX, 2012).

Wallace é reputado por muitos como o principal autor literário de sua geração, um prodígio, uma mente brilhante (MAX, 2012; BOSWELL, 2009; BURN, 2012). Como dito acima, sua obra é situada até mesmo como um divisor de águas no panorama literário norte-americano. Deslocando-se em uma tradição literária que vem de James Joyce e passa por John Barth, Wallace foi primeiramente considerado um autor pós-moderno. Contudo, conforme foi produzindo, e em consequência da crescente onda de estudos a respeito de sua obra, principalmente nos Estados Unidos, vislumbrou-se algo em seus escritos que ia além do pós-moderno: é esse algo que alguns críticos chegam a chamar de pós pós-moderno (BURN, 2012), outros chamam de “*a terceira onda do modernismo*” (BOSWELL, 2009) e alguns de Nova Sinceridade (KELLY, 2010).

Ou seja, na contramão da ironia pós-moderna, Wallace escrevia em direção a uma possível sinceridade pós-pós-moderna. Voltaremos a esse assunto no capítulo final, a respeito da poética da pós-modernidade e da pós pós-modernidade americana.

Antes de se suicidar em setembro de 2008, Wallace deixou no escritório de sua casa em Claremont, California, centenas e centenas de páginas de um romance não-finalizado com o título de *The Pale King*. Essas páginas foram então arranjadas e reunidas em um romance por seu editor, Michael Pietsch, que escreve na nota que antecede o início do livro: “*It became apparent as I read that David planned for the novel to have a structure akin to that of Infinite Jest, with large portions of apparently unconnected information presented to the reader before a main story line begins to make sense*”¹⁰ (2011, Editor’s Note, viii).

O último romance de Wallace foi publicado, após sua morte, em 2011. Apesar de nunca ter sido terminado da maneira que Wallace teria desejado, *The Pale King*, de certa forma, resume muito bem a trajetória de Wallace como escritor, suas preocupações éticas e estéticas, assim como seu projeto literário de engajamento do leitor. Muitas das formulações desse romance são também preocupações centrais do romance anterior a esse, objeto desta pesquisa.

Ou seja, estruturalmente esses dois romances são muito parecidos. Tanto *Graça Infinita* quanto *The Pale King* têm uma narrativa bastante fragmentada, com vários episódios e centenas de personagens que o leitor precisa conectar. Em *The Broom of the System*, como já ressaltado, a narrativa tem certa linearidade. No entanto, nenhum dos romances de Wallace tem um fim propriamente dito.

Esse não-acabamento do romance não é apenas conceitual¹¹ e narrativo, ele aparece em sua estrutura e fisicalidade, principalmente no primeiro deles. Bakhtin diz em *Estética da Criação Verbal* (2011, p. 11): “*Não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser*

¹⁰ “Foi ficando claro conforme eu lia que David planejou o romance para ter uma estrutura parecida àquela de *Infinite Jest*, com grandes porções de informação aparentemente desconectadas sendo apresentadas ao leitor antes que linha narrativa principal começasse a fazer sentido.” (minha tradução)

¹¹ “O romance é um gênero substancialmente inacabado – o seu objeto é o homem inacabado, por se fazer, situado no limite de sua tensão existencial, do evento de sua vida” (TEZZA, 2013, loc. 593).

inacabado, aberto para mim". Da mesma forma, o romance para viver precisa ser aberto e inacabado, não no sentido de não ter um fim propriamente dito (enquanto estrutura literária, a última palavra sempre existe no romance, em sua última página), mas sim no sentido de estar aberto e inacabado para a construção de significados possíveis dentro da obra, no sentido de se manter inconclusivo.

O primeiro romance de Wallace, aquele que resultou de sua graduação, não tem ponto final, e além de não ter ponto final acaba no meio de uma sentença muito significativa: *"I'm a man of my"* (p.467). *"Eu sou um homem de"*... palavra. É a palavra que falta. É a falta da palavra que reforça a sensação de abertura do livro, ou a sensação de não-acabamento. Ao não colocar a palavra *'palavra'* no fim de seu livro, Wallace reforçou a ideia da palavra como algo instável e plural. Ou seja, até mesmo a palavra falta, significando que as coisas e pensamentos do mundo não podem ser apreendidos por um conceito; ao contrário disso, o conceito implode dando vazão a uma construção de sentido em processo, contínua, por ser uma experiência compartilhada. Essa ideia concorda com a ideia de dialogicidade de Bakhtin:

"O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não se sabe de que lado ele se aproxima desse objeto".
(BAKHTIN, 2014, p. 86)

Mas não somente isso, esse não-acabamento tem também um outro sentido muito marcante em sua obra, a saber, a relação entre o autor e o leitor. Para ele, o processo de escrita e leitura é um grande diálogo entre autor e leitor, e para que esse processo seja realizado o leitor precisaria se esforçar em parte da tarefa. A leitura deveria ser mais uma conversa, sempre aberta. *Graça Infinita* acaba em um anticlímax, todas as personagens se encaminham para um fim, mas esse fim não chega para a grande maioria e, para aquelas que chegam a um possível fim, perde-se a parte de como elas chegaram lá. Em outras palavras, o leitor sempre perde uma parte, o fim ou o caminho até o fim.

É aqui que entra o engajamento do leitor: ele precisa montar o quebra-cabeça, ou pelo menos tentar montá-lo, precisa entrar no jogo. A relação autor-leitor é muito importante na obra de Wallace e para Wallace como escritor. Sobre o processo da

escrita criativa ele fala: “*That this process is a relationship between the writer’s consciousness and her own, and that in order for it to be anything like a full human relationship, she’s going to have to put in her share of the linguistic work*”¹² (MCCAFFERY, 1993, p.141). Ou seja, ao ler um livro o leitor interage com a consciência do autor. Mas veja bem, apenas com a consciência que criou a obra, não com o autor biográfico. Bakhtin mesmo diz: “*Encontramos o autor fora de sua obra como um homem que vive sua vida biográfica, mas dentro dela o encontramos como criador*” (BAKHTIN, 2014, p. 359). Dessa forma, quando dizemos que o autor exige muito do leitor, estamos falando dessa entidade criadora. Ou seja, esse autor-criador cria estratégias de engajamento do leitor, que o leitor por sua vez deve assumir para que haja a construção de sentido de determinada obra¹³. Para Bakhtin todos os elementos que envolvem a obra: “*a realidade refletida no texto, os autores que os criam, os intérpretes (se eles existem), e, finalmente, os ouvintes-leitores que o reconstituem e, nessa reconstituição, o renovam – participam em partes iguais da criação do mundo representado*” (BAKHTIN, 2014, p. 358). Em outras palavras, tanto o autor quanto o leitor são criadores da obra, o que concorda com a citação de Wallace de que quando alguém abre um livro, abre também uma relação com seu criador.

Podemos visualizar o movimento que Wallace faz em seus romances com relação ao não-acabamento. No primeiro temos uma história linear sem um fim; no segundo, uma história fragmentada com partes de um fim, ou seja, coisas aconteceram, mas não vemos o que aconteceu até esse fim, já o seu último romance é descrito, pelo próprio Wallace, como “*a series of setups for things to happen but nothing ever happens*”¹⁴ (2011, p. viii). Em outra nota deixada ele diz: “*something big*

¹² “que esse processo é um relacionamento entre a consciência do autor e a sua própria (do leitor), e que a fim de que seja sequer parecido com uma relação inteiramente humana, ele terá que colocar sua parte do trabalho linguístico” (minha tradução)

¹³ Umberto Eco fala da noção de autor-modelo, que se aproxima da ideia de autor-criador, nos seguintes termos: “o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21).

¹⁴ “uma série de preparações para coisas que vão acontecer mas que nunca acontecem” (minha tradução).

threatens to happen but doesn't actually happen"¹⁵ (p. Viii). Ou seja, uma história também fragmentada e sem nenhum fim, onde as coisas não acontecem.

O movimento que Wallace faz em suas obras Bakhtin defende em sua teoria sobre o romance. Bakhtin falou extensamente sobre o termo que propôs para falar de abertura: o não-acabamento. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ele diz: "*Ainda não aconteceu nada de conclusivo no mundo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi dita, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está no futuro e sempre há de estar no futuro*" (1981, p. 166).

A abertura de que fala Bakhtin, e que Wallace realiza, traz em si um valor caro para ambos, a liberdade. A história ainda está aberta, está lá para ser construída também pelos leitores, e construída de diferentes maneiras. O leitor só precisa escolher participar. Esse engajamento do leitor em *Graça Infinita*, por exemplo, é tão chamativo que existem centenas de sites, vídeos, blogs, fóruns, por toda a internet, de pessoas, acadêmicos e não-acadêmicos, adultos e adolescentes, discutindo esse romance¹⁶: elas falam sobre as personagens, sobre os possíveis finais, sobre as causas e consequências dos acontecimentos. Na verdade, o diálogo entre autor e leitor, por meio do texto, salta da página e vira diálogo entre leitores. Sobre a relação texto/leitor na obra de Wallace, Marshall Boswell diz: "*Although the interaction of reader and text is a relationship fraught with ambiguity and misunderstanding, since there are so many choices for interpretation, it is nevertheless the vital energizing force that keeps the story alive. Interpretation is open and never complete, yet it is also the very source of its vitality*"¹⁷ (2009, p. 61).

Mas, para além da liberdade que a abertura representa, existe a responsabilidade: a responsabilidade de escolher fazer parte desse diálogo, podemos

¹⁵ "uma coisa grandiosa ameaça acontecer mas, na verdade, não acontece" (minha tradução).

¹⁶ Um grupo chamado The Decemberists lançou em 2011 uma canção baseada em um dos episódios de *Graça Infinita*; além disso, a série de comédia *Parks and Recreation* trouxe em um dos seus episódios várias referências ao livro. Mais recentemente, um professor universitário de inglês montou e explicou cenas de *Graça Infinita* com peças de Lego para o seu filho de onze anos. Ainda, existem diferentes mapas interativos e diagramas de personagens que se somam a já extensa gama de incorporações de *Graça Infinita* em outras mídias e suportes.

¹⁷ "Mesmo que a relação entre leitor e texto seja uma relação cheia de ambiguidade e desentendimentos, uma vez que há várias escolhas de interpretação, ela é, no entanto, a força energizante vital que mantém a história viva. A interpretação é aberta e nunca acabada, entretanto é também a verdadeira fonte de sua vitalidade". (minha tradução)

dizer. Morson e Emerson (2008) dizem a respeito do não-acabamento bakhtiniano: “Se a liberdade é possível, então os problemas éticos, sempre de importância crucial para Bakhtin, também o são. Se a liberdade é necessária, a responsabilidade é inevitável” (p.57). É exatamente esse o caminho que Wallace faz e é com isso que se preocupa, mais claramente, em seus dois últimos romances, mas principalmente em *Graça Infinita*, em que os temas giram em torno de liberdade, escolha e responsabilidade.

2.1. “TEIAS CAÓTICAS”¹⁸: CONEXÕES E DESCONEXÕES

A maioria das pessoas, em livros, artigos, textos online, quando descreve *Graça Infinita* diz se tratar de um livro gigantesco, extremamente fragmentado, porém com grande potencial de entretenimento (SAYERS, 2012)¹⁹. Não há como negar que se trata de uma descrição bastante precisa. O livro é gigantesco. São centenas de páginas de fontes minúsculas apertadas umas às outras no papel. Dessas centenas de páginas, 133 são de notas e errata com uma fonte ainda menor. Como se isso não bastasse, as próprias notas têm notas. Ou seja, o livro não só é gigantesco, mas também trabalhoso de ler. E como poderia se pensar a partir de experiências com outros livros, as notas aqui não devem e não podem ser ignoradas.

As primeiras vinte e três notas são relativamente pequenas e trazem informações variadas sobre composição de drogas e medicamentos, descrições de lugares e pequenas descrições de personagens e organizações que vão aparecendo na narrativa. Essas notas podem parecer sem importância, a princípio. Por exemplo, a primeira nota é referente ao texto que diz “*cloridrato de metanfetamina*” e explica “1. *Cloridrato de metanfetamina, ou seja, cristal*”²⁰ (WALLACE, 2014, p. 1003).

Isso quer dizer que o leitor sai do texto principal da narrativa e vai até o fim do livro para ler uma informação que talvez não precisasse ser explicada, pois em um

¹⁸ WALLACE, David. *Graça Infinita*. tradução de Caetano W. Galindo. 2014, p.53

¹⁹ Outras fontes em: <http://www.thehowlingfantods.com/dfw/infinite-jest.html> e <http://greatconcavity.podbean.com/e/episode-1-1444404032/>. Acesso em 29/05/2016.

²⁰ Todas as citações traduzidas de *Infinite Jest* são de: WALLACE, David Foster. **Graça Infinita**. Trad. Caetano W. Galindo. 1a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

momento anterior à nota o narrador já havia usado a palavra “cristal” para se referir à mesma coisa.

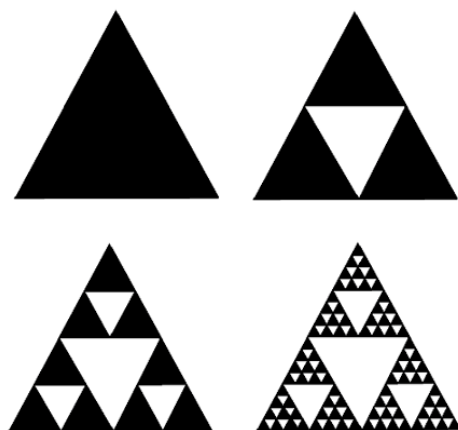
No entanto, o leitor não pode se deixar enganar por essa primeira impressão. Muitas das informações fornecidas nas notas são até mais relevantes para a narrativa do que o próprio texto em que elas aparecem. As primeiras notas podem de fato ser pequenas e aparentemente sem grande relevância, mas conforme a narrativa segue e as 388 notas vão aparecendo, elas ganham corpo e aumentam, consideravelmente. Grande parte dessas notas são enormes seções narrativas que poderiam muito bem fazer parte do texto principal. Uma prova disso aparece na página 805, onde há um número referente à nota final no topo da página, em um espaço em branco. A nota 324 não sai do texto principal, ela é independente. Quando vamos ao fim do livro nos deparamos com um trecho de oito páginas. Basicamente, um capítulo. Tudo isso o leitor vai aprendendo com o próprio livro. Ao mesmo tempo em que não podemos ignorar as notas, não podemos também confiar totalmente na voz que as conduz. Pois as vozes narrativas do texto principal se refratam nela. Pode-se até afirmar que a voz (ou vozes) das notas é apenas uma voz narrativa a mais entre as diversas existentes no romance.

O livro é extremamente fragmentado. As notas já são um primeiro indício dessa fragmentação. Da mesma forma como no primeiro romance o não-acabamento é visível na página, a fragmentação do segundo romance é também física. O leitor sente essa fragmentação ao fazer o movimento de ida e volta do texto principal às notas. Assim como as notas variam de tamanho, o texto principal também começa com capítulos e seções menores, que vão introduzindo cenários e personagens, a princípio desconectados, para então aumentar de corpo.

Conforme o texto aumenta, adentramos cada vez mais o cotidiano, o passado e a ligação entre as personagens. Além disso, passamos a vislumbrar, de uma maneira mais clara, uma possível organização cronológica, feita principalmente pelo leitor. O romance é dividido em vinte e oito seções que poderíamos chamar de capítulos; essas divisões são feitas por um círculo sombreado que aparece no início de cada seção. Além desses vinte e oito círculos do texto principal, há outro no início das notas e errata, o que reforça a ideia da importância das notas para o texto

principal²¹. Esses capítulos são então divididos em subcapítulos ou subseções por um espaçamento visível no texto, somando um total de 192 subseções (CARLISLE, 2007).

Em uma de suas entrevistas de rádio, Wallace disse que a estrutura em que *Graça Infinita* foi baseado é uma estrutura chamada Triângulo de Sierpinski, um objeto fractal, que consiste em uma estrutura de pequenos triângulos equiláteros dentro de triângulos equiláteros maiores, repetindo o padrão de maneira potencialmente infinita; ou seja, eles são compostos por partes idênticas que se repetem recursivamente, como num *loop*, mais ou menos assim²²:



Isso explica a introdução de personagens em seções pequenas para uma posterior inserção no contexto global do romance. Não apenas isso, mas também a conectividade de todas as coisas, como a conectividade dos triângulos, que estão uns inseridos nos outros. Outra possível leitura da estrutura do triângulo de Sierpinski em *Graça Infinita* é a presença de lacunas, que não são verdadeiras lacunas, mas estão lá para serem preenchidas pelo leitor. Por exemplo, no segundo triângulo da esquerda

²¹ O próprio Wallace fala dessas marcas tipográficas em forma de círculo: “They are just supposed to be circles. Decoration. Maybe suggesting tennis balls, heads, annular defloration cycles”. No artigo onde essa citação aparece, Casey Henry fala da importância dessas marcas para o enredo, principalmente no que se refere aos ciclos anulares. (Acesso em: <http://www.thehowlingfantods.com/dfw/infinite-jest/infinite-jests-circles.html>. 29/05/2016)

²² Informação e imagem retiradas de: www.fractalfoundation.org. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

para a direita, podemos ver dois triângulos, três ou cinco, ou seja, os triângulos estão lá, basta enxergarmos. Além da parte estrutural da obra, os temas e enredos de *Graça Infinita* são tão variados quanto suas seções.

O cenário de *Graça Infinita* é situado em um futuro próximo e distópico, em que Estados Unidos, México e Canadá se uniram em uma única e grande potência chamada de *Organization of North American Nations*, a O.N.A.N. Essa *Organização das Nações Norte Americanas* é administrada, claro, centralmente pelo então presidente dos Estados Unidos, Johnny Gentle, um famoso cantor de músicas românticas de Las Vegas, que tem uma obsessão patológica por limpeza:

“Trata-se de Johnny, em solteiro Joyner, cantor de baile transformado em delírio das adolescentes transformado em arroz de festa de filmes B, conhecido durante duas décadas do passado distante como ‘O Sujeito Mais Limpo do Ramo do Entretenimento’ (o camarada é um anal-retentivo tipo profissional, nível Howard-Hughes-de-fim-de-carreira, do tipo mais grave, do tipo com um medo paralisante de contaminação por via aérea, do tipo ou-use-máscara-de-filtragem-cirúrgica-ou-faça-as-pessoas-que-estão-perto-de-você-usarem-toucas-e-máscaras-cirúrgicas-e-só- toque- em- maçanetas-com-um- lencinho- fervido- e tome- catorze- banhos- por- dia- só- que -não- exatamente-banhos-mas-numas-Cabines- Flash- Hipoespectrais- tamanho-chuveiro-da-marca-Demalatix-que-na- verdade- queimam- a- camada- mais- externa-da-pele- num- flash- atordoante- e- te- deixam- novo- e- estéril- tipo- bunda- de- nenê- depois- que- você- espana- a- fina- camada- de- cinza- epidérmica-com-um-lencinho-fervido sabe como?)”. (WALLACE, 2014, p. 392)

A obsessão de Johnny Gentle faz com que ele seja eleito por sua proposta de limpeza da nação com *O Partido dos Estados Unidos e Limpos* (Clean U.S. Party).

Com o cumprimento dessa proposta, todo resíduo, detrito e entulho gerado pelos Estados Unidos é removido para o Nordeste do país, mais especificamente as regiões de Nova York, Vermont, New Hampshire e Maine.

Com a grande poluição e produção de resíduos tóxicos nessas regiões, os Estados Unidos decidem entregar o território de “presente” para o Canadá. A questão do lixo foi agravada nesse terreno também pelo que no romance é chamado de “fusão nuclear anular”, essa fusão, baseada na ideia de circularidade, cria energia, mas não apenas isso, cria também gigantescas porções de resíduos. No entanto, a sua anularidade consiste no fato de o resíduo do processo alimentar uma nova etapa de fusão, criando um ciclo: quanto mais lixo mais energia.

O território cedido ao Canadá, chamado de “o Grande Recôncavo” pelos americanos, tem uma fauna e uma flora específicas, criadas a partir da produção de resíduos e toxinas radioativos, como por exemplo os hamsters selvagens e os bebês gigantes:

“Hamsters selvagens – em cociente de bicho-papãozinho eles estão logo ali com bebezinhos de mais de um quilômetro de altura, espectros privados de crânio, flora carnívora e gás dos pântanos que te derrete o rosto e te deixa com uma musculatura facial cinza-e-vermelha exposta pelo resto da tua vida de pária fantasmagórico”. (WALLACE, 2014, p. 685)

Tais toxinas geram gases tóxicos, que são também enviados na direção do território canadense por ventiladores enormes, estrategicamente distribuídos pelo território americano. Em consequência desse “presente de grego” dado aos canadenses, várias células de grupos separatistas canadenses começaram a surgir; dentre elas está os *A.F.R.*²³, os *Assassinos Cadeirantes*, que, a princípio, não somente querem a independência dos Estados Unidos e a devolução do território tóxico, mas também a independência do Quebec do próprio Canadá. Não é de se espantar que eles não queiram esse território, tendo em vista a descrição citada acima. Para atingir seus objetivos os *A.F.R.* estão em busca de um cartucho de filme, que vai ajudá-los em seus propósitos.

No futuro próximo imaginado por Wallace, a televisão e seus canais já não são mais os mesmos, os televisores se transformaram em uma fusão de TV e computador, os “teleputadores”, a grande rede que comanda a programação é a *Interlace TelEntertainment*, curiosamente parecida com um *Netflix* de proporções gigantescas. Os teleputadores têm uma entrada para os cartuchos de entretenimento, que podem ser considerados fitas VHS, e disseminam variados tipos de entretenimento.

O personagem que liga essa narrativa é James Orin Incandenza, o dono da escola de tênis Enfield, fundada em Boston. Ele se formou em física ótica e é pai de Orin, Mario e Hal Incandenza. Hal, o mais jovem dos filhos, é um prodígio do tênis e do léxico inglês. No primeiro episódio do livro, cuja ação se passa cronologicamente um ano depois da “última página”, a degradação mental de Hal é evidente. No entanto, o leitor fica sem saber, ou pelo menos sem ter certeza a respeito da origem do estado

²³ Em francês *Les Assassins des Fauteuils Rollants*, *A. F. R.*, os *Assassinos Cadeirantes*.

final de Hal, que ao longo da narrativa desenvolve um vício por cannabis. Orin é o primogênito do casal Incandenza; ele não se relaciona com ninguém da família além de Hal, e todas as suas relações com o sexo oposto são disfuncionais: um exemplo disso é o fato de Orin se referir a todas as mulheres com quem se relaciona por meio do epíteto “Cobaia”. Mario, o filho do meio, nasceu com deficiência física e pode ser considerado o mais otimista e altruísta dos personagens de Wallace.

Como amador, James entrou no campo da produção de filmes, e entre sua extensa filmografia está o último filme criado por ele antes de se suicidar, um filme que se intitula “Graça Infinita”. O filme produzido por Incandenza é tão poderosamente cativante, hipnótico e viciante que aquele que o vê perde interesse em qualquer outra coisa a não ser a repetição infinita do seu conteúdo. Ou seja, James criou o perfeito entretenimento. O espectador de “Graça Infinita” retorna a um estado mental infantilizado que o torna até incontinente, tamanho o prazer que sente ao ver o filme. É esse o cartucho procurado pelos rebeldes quebequenses. O plano deles é disseminar o cartucho por todo o território americano e deixar todos catatônicos, i. e., usá-lo como uma arma de destruição em massa. A busca pelo cartucho é uma das tramas centrais da obra.

Detalhe, James Incandenza foi também o físico criador da fusão anular, responsável por parte da toxicidade do Grande Recôncavo.

Outra peculiaridade de *Graça Infinita* são os anos em que grande parte da narrativa acontece, que não são mais padronizados por números, mas sim por nomes de grandes marcas que comprem os direitos para batizar o ano com o nome de seus produtos. Dessa forma, o primeiro capítulo situa-se temporalmente no *Ano Feliz*, marca de “saquinhos” de plástico. Outro ano é designado pelo nome de *Ano da Fralda Geriátrica Depend*. Ao longo de todo o romance, podemos acompanhar a idade das personagens principais, datas de fatos ocorridos antes da venda dos direitos sobre o nome dos anos — por exemplo, fatos que ocorrem em 1960 — e por meio dessas pistas conseguimos evidências para construir uma cronologia interna. Isso nos permite afirmar com alguma margem de certeza que o *Ano Feliz* refere-se ao ano de 2010, que é cronologicamente o último ano representado no livro. Contudo, a maior parte da narrativa se passa no *Ano da Fralda Geriátrica Depend*, que representaria o ano de 2009 (BURN, 2003).

Vale lembrar que Wallace publica *Graça Infinita* em 1996. No entanto, apesar de a estrutura do livro permitir certas inferências quanto a sua cronologia, algumas datas

e idades acabam não batendo com a cronologia proposta por Burn, e talvez essas lacunas e desencontros sejam até intencionais, para que o leitor nunca esteja realmente certo da localização temporal da obra.

Na primeira cena do livro, Hal Incandenza, protagonista de uma das narrativas centrais, está em uma entrevista de admissão na Universidade do Arizona. A cena é narrada por Hal, que apresenta certa dificuldade de articular as palavras e de ser entendido pelos gestores. Hal é filho de James e estudou no internato fundado pelo pai (Academia de Tênis Enfield) desde os sete anos: na cena final ele está com dezoito. Durante todo o ano anterior, Hal aprofunda um vício por maconha e tenta livrar-se dele; esse é outro dos temas recorrentes da narrativa: o vício.

A Academia de Tênis foi fundada no topo de um morro em cuja base está a Casa de Recuperação Ennet, onde o segundo enredo principal se desenvolve. É lá que vive outra personagem central para a narrativa, Donald Gately. Gately é um rapaz gigantesco, de aparentemente 28 anos, viciado em narcóticos, que está se recuperando do vício na *Casa Ennet de Recuperação de Drogas e Álcool*²⁴, como interno. Ele ajuda a cuidar dos outros residentes ao mesmo tempo em que se dedica a entender o sistema e os valores do AA.

Num episódio muito significativo, Gately acaba baleado em uma confusão com alguns canadenses e tem que ser levado às pressas para o hospital. Em consequência do fato de ter rejeitado a injeção de quaisquer analgésicos mais fortes, que no passado o haviam levado a uma séria dependência, Gately delira de dor no hospital. Em meio aos delírios, ele é visitado por um espectro que parece ser o de James Incandenza. O espectro conversa com Gately, principalmente, a respeito de Hal.

Além de Gately, vive na casa Joelle Van Dyne, ex-noiva de Orin Incandenza e atriz principal do último filme de James, “Graça Infinita”. Portanto, James Incandenza e seu filme viciante são a ligação entre as narrativas da academia de tênis e aquelas da casa de recuperação, além da trama política.

Podemos observar, dessa forma, quatro narrativas principais na obra: a de James Incandenza e seu filme; a dos irmãos Incandenza, sendo o principal deles Hal; o conflito político envolvendo quebequenses e americanos; e a narrativa da casa de recuperação, cujo foco principal é Gately. Dentro e em torno dessas quatro narrativas

²⁴ O nome um tanto bizarro e redundante da casa de recuperação, que no original inglês é *Ennet House Drug and Alcohol Recovery House*, normalmente vem acompanhado de um sic.

giram dezenas de outras, que incluem centenas de personagens. Toda essa conectividade que apresentei até aqui é elaborada pelo leitor até a última nota e o último capítulo do romance, pois as cenas aparecem todas intercaladas, trazendo apenas indícios de conectividade.

Para finalizar, trataremos do último aspecto de *Graça Infinita*: seu potencial de entretenimento. O livro é grande, é fragmentado, mas não de difícil acesso. Grande parte dessa narrativa algo distópica, com *teleputadores*, *cartuchos*, *videofonia*, é na verdade uma paródia do entretenimento de massa ou popular. Ao ler sobre todo esse enredo de filme hipnótico sendo procurado por canadenses rebeldes para fins apocalípticos, nos vemos pensando nas histórias de detetives, ficção científica e suspenses hollywoodianos. A grande diferença é que, ao contrário da simplicidade de enredo e da passividade do espectador na grande parte da produção daquilo que chamamos cultura de massa, em *Graça Infinita* o leitor é chamado a participar.

A fim de se divertir com o livro e descobrir seus segredos e conexões, o leitor não só deve como precisa se engajar na narrativa. É trabalhoso, mas esse trabalho é recompensado. Ler o romance é como um jogo, o leitor precisa juntar as peças de um grande quebra-cabeças, com peças faltando. O movimento que o próprio livro faz, de certa forma, imita a recursividade do filme de James Incandenza. Poderíamos até conjecturar que o conteúdo do livro seja o próprio conteúdo do filme hipnótico de James, já que todas as citações em discurso direto estão entre aspas simples, o que nos faria acreditar que todo o livro estaria entre aspas duplas, apesar de essas aspas não aparecerem no início da obra. Quando chega ao fim, o leitor é levado quase imediatamente a voltar ao início, como numa tentativa de descobrir as peças que estão faltando, fechando o ciclo.

Como já ressaltai, o primeiro capítulo do livro se passa em novembro do *Ano Feliz* (provavelmente 2010). Já o último capítulo situa-se em novembro do *Ano da Fralda Geriátrica Depend* (possivelmente 2009), isto é, um ano antes dos eventos ocorridos no início do romance. As únicas seções que vemos em 2010 são as cinco primeiras do livro, narradas por Hal Incandenza. Nada do que ocorre entre novembro de 2009 e novembro de 2010 aparece no romance. Esse é um dos grandes motivos pelos quais o leitor volta ao início do romance imediatamente após o fim, para tentar encontrar evidências do que ocorreu nesse lapso entre passado e presente. Todos os detalhes estruturais da narrativa são apresentados ao leitor em forma de camadas, que o leitor precisa de alguma maneira descamar. O descortinar dos fios narrativos

poderia acontecer partindo de qualquer episódio do livro, poderíamos dizer, pois acabaríamos chegando ao mesmo ponto nessa circularidade.

*

Após essa breve explanação estrutural do romance, passemos a uma discussão de seus temas centrais. O grande tema do livro é o vício. Todos os outros temas decorrem ou giram em torno deste. Ele é apresentado na forma de drogas lícitas e ilícitas, desejo sexual, entretenimento, beleza, etc. Já alguns dos temas que decorrem do grande tema do vício poderiam ser elencados como: Liberdade, Escolha, Desejo, Perda, Isolamento, Fronteiras, Memória, Medo, Obsessão, Regressão, entre outros (CARLISLE, 2007). Talvez o representante medular de todos esses temas seja o filme "Graça Infinita", também chamado na obra de "O Entretenimento" e "Samizdat"²⁵.

"O Entretenimento" funciona, no romance, como uma droga²⁶. Já nas primeiras páginas vemos o seu efeito, contudo nunca chegamos a ver cenas do filme, apenas relatos daqueles que participaram ou ouviram falar dele. Entre as várias notas do fim do livro, há uma em especial, a nota 24, que cita toda a filmografia de James. Nela "*Graça Infinita*" aparece como tendo até cinco versões diferentes, todas não-finalizadas, não-vistas e não-distribuídas. A descrição da última versão é a que segue:

"Graça Infinita (V?). Ano do Chocolate Dove Tamanho-Boquinha. Poor Yorick Entertainment Unlimited. "Madame Psychosis"; nenhuma outra informação definitiva. Um problema cabeludo para os arquivistas. Último filme de Incandenza, tendo a morte de Incandenza ocorrido durante sua pós-produção. Quase todas as autoridades arquivísticas registram o filme como inacabado, nunca exibido. Alguns o registram como a conclusão de Graça (IV), no qual Incandenza também usou "Psicose", e assim registram o filme na produção de Incandenza no AEMT. Malgrado a inexistência de qualquer sinopse ou relato de espectadores, dois breves ensaios em diferentes volumes do Periódico dos Cartuchos do Leste se referem ao filme como "extraordinário" e "de longe a obra mais interessante e instigante [de James O. Incandenza]". Arquivistas da Costa Leste registram a bitola do filme como de "16... 78... n mm", baseando a bitola em alusões críticas a "experimentos radicais com a perspectiva óptica dos espectadores e seu contexto" como sendo a marca mais característica de GI (V?). Embora o arquivista canadense Tête-Bêche registre o filme como terminado e distribuído de forma particular pela PYEU graças a determinações póstumas no testamento do cineasta, todas as outras filmografias exaustivas registram o filme como inacabado ou

²⁵ Outro nome pelo qual se refere, no livro, ao "Entretenimento". O nome *Samizdat* vem do russo e significa a cópia e disseminação de literatura clandestina proibida pelo governo.

²⁶ Não só o entretenimento, mas a tecnologia como um todo é apresentada como uma droga.

como não lançado, tendo seu cartucho máster sido destruído ou inumado sui testator”. (WALLACE, 2014, n.24, p. 1018.)

Apenas nesse pequeno trecho da gigantesca nota da filmografia de James, já há muita informação, e não pouca informação conflitante. O filme é descrito como a *obra mais interessante e instigante* do autor, porém nunca vista.

No entanto, o filme aparece em todas as *filmografias exaustivas* sobre sua obra. Dessa forma, podemos supor que mesmo nunca terminado, nunca exibido, nem lançado, o filme exista. Apesar de classificado como nunca visto, há ensaios sobre o filme que o qualificam como extraordinário, o que nos leva a crer que alguém viu o filme. Na parte final do trecho, essa existência é, de certa forma, confirmada pela evidência de um arquivista canadense (!) que classifica o filme como *terminado e distribuído de forma particular* pelo, talvez, advogado testamentário do autor, enquanto outros dizem que seu cartucho máster foi destruído ou enterrado com o próprio James. No decorrer da narrativa há sinais que comprovam essas duas últimas suposições. A primeira, de que o filme teria sido distribuído de forma particular, se comprova já nas primeiras seções do livro²⁷.

Já sabemos que a televisão como nós a conhecemos foi transformada, no futuro da obra, em um complexo sistema de aluguel de cartuchos feitos e distribuídos por uma companhia chamada *InterLace TelEntertainment*, que também envia programas por transmissão espontânea através de uma vasta rede, muito parecida com a internet. O sistema da InterLace aboliu as propagandas e permite que seus espectadores escolham a programação.

Um dos primeiros personagens que vemos claramente afetados ao assistir ao misterioso filme de Incandenza é um adido médico (não sabemos seu nome e o conhecemos somente pelo título de sua profissão) *metade árabe etnicamente e*

²⁷ Vale ressaltar que James Incandenza produziu outros filmes que, na verdade, não existiam, só para brincar com a crítica. Como é o exemplo do Drama Achado: “*Ele inventou um gênero que ele considerava o ápice do Neo-Realismo e conseguiu que umas revistas de cinema publicassem umas coisas proclamatórias e editorialoides que ele escreveu sobre o tal gênero, e conseguiu que o Duquette lá do MIT e mais uns outros acadêmicos em começo de carreira que estavam sabendo da pegadinha comesçassem a se referir àquilo e a escrever uns artiguinhos em revistas e periódicos acadêmicos sobre o assunto e a falar disso em vernissages e estreias de peças e filmes de vanguarda, alimentando esse telefone-sem-fio, elogiando esse movimento novo que eles chamavam de Drama Achado, esse suposto ápice do Neo-Realismo que todos eles declaravam que era tipo o futuro do drama e da arte cinematográfica, etc*” (n.144, p. 1064).

canadense de nascimento, que acompanha a equipe médica do ministro saudita do Entretenimento Doméstico em sua visita aos Estados Unidos. O adido médico tem uma rotina diária de trabalho e descanso semelhante à de qualquer trabalhador: após o trabalho, tudo o que ele quer é sentar na frente de seu *teleputador*, comer e relaxar: “*no fim do dia, ele precisa desesperadamente relaxar*” (p.38). Ele não bebe álcool, não fuma e não toma nenhum remédio para relaxar. O que quer dizer que ele não tem nenhum vício “padrão”. Se ele tem algum vício, seria o seu ritual diário quando chega do trabalho:

“Quando chega em casa depois das orações vespertinas, o que quer é ver um jantarzinho picante e 100% shari’a-halal pelando de quente, arrumadinho e fumegando gostosamente na bandeja encaixável, ele quer seu babador passado a ferro e estendido ao lado da bandeja, à sua disposição, e quer o teleputador da sua sala ligado e aquecido e os cartuchos de entretenimento daquela noite já selecionados, dispostos e alinhados no deck prontos para inserção remota no drive do monitor”. (WALLACE, 2014, p. 38)

Esse é o único desejo que o adido tem ao chegar em casa, que tudo esteja pronto e à sua espera. Ou seja, o que ele quer é não fazer nada, não responder a nada, apenas receber as imagens da televisão até cair no sono:

“Ele reclina diante do monitor em sua cadeira reclinável eletrônica especial, e sua esposa velada de negro e etnicamente árabe o serve sem dizer palavra, afrouxando qualquer peça mais opressiva de roupa dele, ajustando a iluminação da sala, passando a bandeja do jantar complexamente convoluta acima da cabeça dele, de modo que os ombros sustentem a bandeja e permitam que ela se projete no espaço logo abaixo do queixo, para que ele possa saborear seu jantarzinho quente sem nem tirar os olhos do entretenimento que esteja passando”. (WALLACE, 2014, p. 38-39)

Em toda a cena descrita acima quem age é a esposa do adido, que não pronuncia nenhuma palavra durante o processo. Ou seja, o desejo do nada, que proporciona prazer, inclui a não-comunicação ou contato com outro. O único contato do adido não é um contato humano, acontece com um objeto: a televisão. Esse desejo é expressado também por outras personagens do romance; em uma conversa entre os jogadores de tênis da academia Enfield um deles diz: “*la ser tipo uma fadiga do bem se eu pudesse simplesmente subir depois da janta e ficar encostadão com a cabeça em ponto morto assistindo alguma coisa descomplexa*” (2014, p. 107). É claro que não há nada de errado nisso e até faz sentido para nós esse pensamento. Mas no mundo de Wallace esse é um dos sintomas de uma geração solipsista. Também é

esse o estado em que fica a maioria das personagens viciadas do romance ao ingerir drogas e também ao deixar de ingeri-las em alguns casos. É um estado extático, irresponsivo e catatônico. No caso do adido (e também dos usuários de drogas) é a realização de um desejo e a consequência de uma escolha ou da falta dela. No dia em que o adido sai mais cedo do trabalho, sua esposa está fora com amigas. No dia Primeiro de Abril, *April's Fool* ou dia dos bobos, ele tem que fazer todo seu ritual por conta própria. O bobo era uma figura importantíssima para o carnaval da Idade Média, e talvez podemos conjecturar que aqui, já entrando no que ainda será mais devidamente tematizado neste trabalho, o *April's Fool* representa essa aura algo carnavalesca em que vivem as personagens.

Seu jantar não está aquecido e ninguém foi alugar cartuchos. O adido, então, resolve ver o conteúdo de “*um cartucho todo marrom e irritantemente desprovido de título num envelope de cartuchos estofado padrão Primeira Classe para envio em três dias dos EUA [...] com um rostinho tosco desenhado sorrindo*” (p.40) que chegou por correio (uma hipótese é que James tenha ordenado o envio do cartucho em seu testamento)²⁸. Essa é a primeira vez que o cartucho aparece e é a partir dessas descrições que o reconheceremos toda vez que ele irromper na narrativa²⁹. Quando o adido começa a ver o filme “*o mostrador digital do monitor do TP³⁰ indica 1927h*” (p.41). Depois dessa introdução do adido, há várias seções intercaladas com atualizações de sua situação.

²⁸ Outra hipótese seria que o filho mais velho de James, Orin, teria enviado o cartucho. Steeply e Marathe (agente do governo americano e membro do A.F.R., respectivamente) falam sobre a desconfiança de que Orin fosse a pessoa que disseminou o cartucho. Ele nutre um grande ressentimento por sua mãe, pois sabe que ela havia traído James possivelmente com esse adido. Uma terceira hipótese vai na linha que diz que a cópia máster do filme foi enterrada com James no território do Grande Recôncavo. Tal teoria poderia ser confirmada a partir de uma cena no início do romance em que Hal lembra que esteve no Recôncavo para desenterrar a cabeça do pai em busca do filme.

²⁹ Joelle parece ver um cadeirante distribuindo um cartucho parecido, que talvez os A.F.R. conseguiram copiar: “*a lombada do cartucho em si é preta em branco e toda de um plástico testurizado genérico, conspicuamente desprovida de rótulo*” (WALLACE, 2014, p. 231). Em outra ocasião, Marathe encontra cartuchos com as mesmas características na Casa de Recuperação Ennet: “*havia dois estojos de plástico marrons simples, sem marcas, a não ser – era por isso que seu véu, ele permanecia inclinado para cima tanto mais tempo que ele estava preocupado que essa mulher de autoridade – a não ser – mas era difícil de certeza, pois a luz do escritório era da mortal fluorescência EUA, e a boca do arquivo à sombra da tampa e o véu de morim faziam menor seu foco – a não ser talvez por minúsculas carinhas redondas de sorrisos gravados nos estojos marrons*”. (WALLACE, 2014, p. 766)

³⁰ Teleputador

É nessas seções que vemos o efeito horrendo do “Entretenimento”. Na primeira das atualizações, já é meia-noite e quinze e ele *“ainda está assistindo ao cartucho sem rótulo, que rebobinou até o começo diversas vezes e depois configurou num loop recursivo [...] tendo já molhado tanto as calças quanto a poltrona reclinável especial”* (p. 59). Aquilo que o adido fazia para relaxar, seu estado de irresponsividade diante do que consumia, tornou-se agora letal. Se antes ele era capaz de relaxar, dormir e continuar suas atividades no outro dia, agora não passa de um adulto infantilizado, que regrediu a um estado soporífico e incontinente.

Todos aqueles que veem o filme não conseguem e não querem parar, tamanho o prazer proporcionado por ele. A esposa do adido quando chega em casa percebe que *“a expressão em ricto no rosto do marido entretanto parecia bastante positiva, em êxtase, até”* (p.84). O cartucho proporciona prazer para quem o vê, e é exatamente por uma busca de prazer que o adido fazia todo seu ritual; foi para conseguir esse prazer e realizar esse desejo que ele fez a escolha de ver o cartucho. Sua escolha resultou em um estado do qual não consegue retornar.

Esse é o cartucho que os rebeldes dos “Assassinos Cadeirantes” querem distribuir aos americanos. Em uma série de diálogos filosóficos, dois agentes de espionagem, que estão à procura da cópia máster do filme (somente cópias máster podem ser reproduzidas), discutem o plano dos quebequenses. Steeply, um agente americano e Marathe, um agente triplo (quádruplo?) canadense, que vende informações dos A.F.R. ao governo americano, falam extensamente a respeito da relação entre liberdade, escolha e vício.

Pois o plano dos rebeldes não é forçar ninguém a ver o filme, é simplesmente tornar o filme disponível para a escolha de vê-lo ou não. Aqui entra a grande questão: os americanos parecem estar perdidos, primeiramente porque um americano sentiu a necessidade de realizar tal filme e, segundo, porque os separatistas têm certeza de que eles, os americanos, estariam dispostos a ver o filme por escolha própria, apesar de saber de seu efeito mortal. Tudo pelo prazer proporcionado por ele. Uma morte por prazer, em um mundo com infinitas possibilidades de mortes dolorosas, parece bastante atraente. Portanto, os separatistas contam com isso, que os americanos escolham uma morte confortável em seus lares, irresponsivos, sem se mover, paralisados. A base de todo o plano é a escolha. Outro exemplo esclarecedor do efeito do “Entretenimento” é narrado pelo próprio Steeply. Tanto o governo americano quanto os A.F.R. têm posse de um exemplar do filme, que eles usam para testes, mas

nenhum deles têm em mãos a cópia máster. Em um diálogo com Marathe, Steeply fala das perdas que seu departamento sofreu, em especial a perda do diretor de Análise de Dados:

“Vinte anos de casa. Um sujeito excelente. Amigo meu. Agora está amarrado numa cama. Alimentação por sonda. Sem desejos e até sem vontades básicas tipo de sobrevivência para qualquer coisa que não seja assistir. [...] Eu não consegui nem ficar no mesmo quarto, ver o cara daquele jeito. Implorando só mais uns segundos – um trailer, um trecho da trilha, qualquer coisa. Os olhos dele pulando que nem os de um recém-nascido viciado em drogas. De partir a porra do coração, meu.” (WALLACE, 2014, p. 519)

Nesse trecho fica muito claro que o filme de James Incandenza surte o mesmo efeito que uma droga provoca. O único desejo do diretor é ver mais um pedaço do filme, fora isso ele não sente mais nada; assim como o único desejo do adido é chegar em casa e assistir, sem pensar em nada, sem responder a nada. É claro que a ideia de vício é apenas embrionária no caso do ritual diário do adido, mas isso não elimina a possibilidade de que, no fundo, tanto a atitude do adido quanto a de um viciado tenham a mesma raiz e apenas se configurem em níveis diferentes.

Outra personagem que exemplifica perfeitamente o desejo do “nada” compartilhado pelo adido, porém em proporções bem maiores, é o senhor Ernest Feaster³¹. Essa personagem aparece na narrativa de Kate Gompert, residente da casa de reabilitação, que antes de se tornar uma residente passou um bom tempo na ala psiquiátrica de um hospital, por conta de sua mais recente tentativa de suicídio. O narrador, ao falar da “*questão da depressão*” do ponto de vista de Kate, diz:

“Alguns pacientes psiquiátricos – fora uma certa percentagem de pessoas que ficaram tão dependentes de químicos para obter sensações de bem-estar que quando é necessário abandonar os químicos elas passam por um trauma-de-perda que cala bem fundo nos sistemas centrais da alma – essas pessoas sabem de primeira mão que há mais de um tipo da dita ‘depressão’. Um tipo é coisa-pouca e às vezes é chamado de anedonia²⁸⁰ ou melancolia simples. É uma espécie de torpor espiritual em que você perde a capacidade de sentir prazer ou afeição por coisas anteriormente importantes. [...] Kate Gompert sempre pensou nesse estado anedônico como uma espécie de abstração radical de todas as coisas, um ocamento das coisas que antes tinham conteúdo afetivo. Termos que os não-deprimidos soltam a três por quatro e dão de barato como coisas plenas e carnudas – felicidade, joie de vivre, preferência, amor – são despidos até virarem apenas esqueletos e reduzidos a ideias abstratas. (WALLACE, 2014, p.708)

³¹ O nome de Ernest Feaster foi traduzido por Ben Allegri em *Graça Infinita*.

É dessa forma que muitas das personagens de *Graça Infinita* desejam se sentir, a maioria delas devido ao uso de drogas (torpor prazeroso) ou à falta do uso (torpor melancólico), mas outras sem nenhum motivo aparente, como no caso do adido. Aqui, apresenta-se outro tema recorrente no romance: a depressão. Sendo a anedonia falta de emoção, de sentimento, esse desejo do nada, essa espécie de tédio, uma forma leve de depressão, a outra forma, provavelmente pesada, é nomeada no romance como *It* (*Aquilo*). Há uma extensa descrição do que *Aquilo* seria:

“Ao contrário de apenas uma incapacidade de sentir, um amortecimento da alma, a depressão calibre-predador que Kate Gompert sempre sente enquanto entra em Abstinência da marijuana secreta é ela própria uma sensação. Ela recebe muitos nomes – angústia, desespero, tormento, ou p.ex. a melancholia de Burton ou a mais oficial depressão psicótica de Yevtuchenko – mas Kate Gompert, entrincheirada na batalha, a conhece apenas como Aquilo. Aquilo é um nível de dor psíquica totalmente incompatível com a vida humana como nós a concebemos. Aquilo é uma sensação de um mal radical e onipresente não só como característica mas como a essência da existência consciente. Aquilo é uma sensação de envenenamento que toma todo o eu nos seus níveis mais elementares. Aquilo é uma náusea das células da alma. Aquilo é uma intuição inerte em que o mundo é plenamente rico e dotado de ânimo e não-mapístico e também completamente doloroso e maligno e antagônico ao eu, eu deprimido este em torno do qual Aquilo se enfunda e se coagula e que envolve em suas pregas negras e absorve completamente, de modo que se atinge uma unidade quase mística com um mundo que em cada partícula sua deseja o mal e a dor do eu. O caráter emocional d’Aquilo, a sensação que Gompert descreve que Aquilo é, é provavelmente praticamente indescritível a não ser como uma espécie de beco-sem-saída lógico em que qualquer/todas as alternativas que nós associamos à ação humana – sentar ou ficar de pé, fazer ou repousar, falar ou ficar calado, viver ou morrer – são não apenas desagradáveis mas literalmente horríveis.” (WALLACE, 2014, p. 711)

Enquanto uma forma de depressão é um desejo de uma sensação, mesmo que seja o desejo do nada, a outra é uma sensação. Ao contrário da falta de sentir, *Aquilo* é um sentimento em si. Esse sentimento leva aqueles que o sentem a buscar uma forma de escape. Uma dessas formas é o uso de drogas; no entanto, quando em abstinência *Aquilo* volta. Aqui é onde o desejo do nada aparece. Kate prefere sentir nada, prefere a anedonia, do que sentir *Aquilo*. O conceito de relaxamento do adido é o desejo do nada, de estar confortável e sem conflitos e dores. A nota 280, que segue a palavra *anedonia* descreve: *“Anedonia foi aparentemente um termo cunhado por Ribot, um francês europeu, que no seu livro Psychologie des Sentiments no século*

XIX diz que a palavra deve denotar o psicoequivalente de analgesia, que é a supressão neurológica da dor” (p.1100).

A ausência de dor é o que almeja Ernest Feaster (*feaster*: em inglês significa algo que dá grande prazer e satisfação³²), um engenheiro civil de cinquenta anos cujo hobby é construir trens em miniatura. Aparentemente, Feaster vinha sofrendo de depressão psicótica por dezessete anos, depois de ter escorregado e batido a cabeça numa queda (WALLACE, 2014, p.713). Não suportando mais conviver com esse sentimento que tomava conta dele, o homem decide ser um candidato para uma nova forma de cirurgia: *“um novo tipo de psicocirurgia em que eles supostamente te abriam e arrancavam fora todo o teu sistema límbico, que é a parte do cérebro que causa todos os sentimentos e sensações. O maior sonho do homem era a anedonia, o completo amortecimento psíquico. I.e., a morte em vida”* (WALLACE, 2014, p.713). Para Feaster a realidade era tão abominável que ele preferiu sacrificar todos os seus sentimentos a fim de não sentir coisa alguma, seu maior desejo era a anedonia. E alguns a fim de satisfazerem esse desejo recorrem ao uso das drogas ou métodos mais extremos, como Feaster. A depressão e o uso de drogas formam um ciclo.

Junto às personagens do adido e de Feaster podemos colocar James Incandenza como uma das que sucumbiram ao desejo de anedonia:

“Vale a pena notar que, entre os ATEs³³ mais jovens, a visão padrão quanto ao suicídio do Dr. J. O. Incandenza atribui o fato de ele ter posto a cabeça no micro-ondas a esse tipo de anedonia. Isso pode ser porque a anedonia frequentemente se associa a crises que afligem pessoas extremamente focadas nos objetivos que pretendem alcançar e chegam a uma certa idade tendo alcançado tudo ou mais do que tudo que desejavam. A crise de meia-idade tipo o-que-isso-tudo-significa dos americanos”. (2014, p.709)

A falta de sentido da vida aliada ao tédio são postas no livro como características da sociedade americana. Tal combinação resulta no desejo do nada. A aposta dos A.F.R. é que se a sociedade americana está tão perdida nessa equação a ponto de tomar decisões tão drásticas, provavelmente essa mesma sociedade não negará a oferta de uma saída que seja o prazer mais intenso que essas pessoas já sentiram na vida, mesmo que isso resulte em morte. Se escolherem ver ao filme, as

³² Em: <http://www.thefreedictionary.com/feaster>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

³³ Alunos que residem na Academia de Tênis Enfield.

pessoas vão satisfazer seus desejos mais subjetivos, regredindo a um estado infantilizado. Se escolherem não ver, demonstrarão que sabem decidir por algo além de seu desejo próprio e individualista. Se escolher a cirurgia, Feaster abdicará de todos os seus sentimentos e emoções, por mais belos que possam ser, para satisfazer seu desejo por nada, assim como James atingiu o seu ao se tornar nada através da morte (nem assim ele consegue).

Sobre esse desejo Marathe diz: *“Mas escolha com cuidado. Você é o que você ama. Não? Você é, completa e unicamente, as coisas pelas quais você morreria sem, como vocês dizem, o pensar duas vezes. Você, M. Hugh Steeply: você morreria sem pensar por qual coisa?”* (WALLACE, 2014, p.112). Essa pergunta reverbera para o próprio leitor da obra. Steeply contrapõe dizendo que todo o sistema americano é baseado na liberdade, e que não existe escolha sem liberdade individual. No mundo criado por Wallace, que mimetiza o nosso, essa lógica de busca da felicidade (leia-se desejo, prazer) individual sem se importar com as consequências é uma equação que só pode levar ao desastre.

3. A DISTOPIA DO INDIVÍDUO LIVRE

No título e na introdução deste trabalho destaco *Graça Infinita* como característico do gênero distópico. Segundo Bernadete Pasold (1997), a distopia surge como uma negação da utopia. Se um mundo utópico representa a perfeição em todos os níveis sociais e humanos, o mundo distópico é a negação dessa possibilidade. A distopia surge como uma tentativa de criar um futuro possível, longe de ser perfeito, o contrário da visão utópica do mundo.

O termo Utopia é emprestado da narrativa de mesmo nome, de Thomas More. Em forma de diálogo, Thomas More conversa com um senhor, Rafael Hitlodeu, cuja sabedoria é exaltada pelo interlocutor, sobre suas impressões a respeito da nação que conheceu: Utopia, nome que em grego ironicamente significaria lugar nenhum. Hitlodeu descreve Utopia como um país ideal e perfeito. Em Utopia não há propriedade privada:

“Todas as casas possuem uma porta para a rua e outra para o jardim. As portas de duas lâminas abrem-se facilmente e fecham-se automaticamente de modo que qualquer um pode entrar e sair de qualquer casa, uma vez que não há propriedade privada e, por sorteio, os habitantes mudam de casa a cada dez anos” (MORE, 2004, p. 53)

Toda ação individual se volta para o bem-estar da comunidade. Não há dinheiro. O Estado controla as horas de trabalho e lazer dos cidadãos, mas as horas livres não podem ser desperdiçadas em algo inútil. Há uniformidade na maneira de se vestir. Todos vigiam a todos e assim por diante. Não é difícil imaginar que uma sociedade com essas características poderia ir do sonho ao pesadelo em um piscar de olhos. Todas as utopias terão mais ou menos um desses aspectos, no entanto, em todas elas o elemento do controle está presente. É principalmente através desse elemento que as distopias questionam a viabilidade das utopias. O próprio Thomas More, ao fim da narrativa de Hitlodeu, diz: *“É impossível tornar boa todas as instituições a menos que tornemos bons todos os homens, fato que não tenho expectativa de que venha ocorrer tão cedo”* (MORE, 2004, p. 39). Ou seja, o ponto de ataque, ou melhor, da sátira das distopias é menos o sistema em si do que a natureza humana corruptível.

Enquanto a utopia é descrita como “*That literary piece which describes a perfectly organized and happy world*”³⁴ (1997, p.18), a distopia é “*any literary form which has as its main purpose to attack a problem, situation, or people in order to change the reader’s perception of the reality that surrounds him*”³⁵ (1997, p. 48).

Em outras palavras, a utopia representa um mundo de felicidade e progresso e a distopia aparece para satirizar a possibilidade de um mundo como esse existir. Pavloski (2005) também chama atenção para a questão do controle e da estabilidade como o ponto de encontro dos dois gêneros. Segundo ele, precisamos olhar para além da dicotomia existente entre utopia e distopia, a fim de melhor compreender o universo literário de obras que se categorizam em uma ou outra definição, pois ambos os gêneros dividem o mesmo núcleo central de diegese. Para Pavloski, “*grande parte das sociedades utópicas apresenta como característica um rígido controle das ações individuais, como forma de manutenção da estabilidade alcançada*” (2005, p. 49). Para dar continuidade ao modelo socialista da sociedade perfeitamente equilibrada, a homogeneização pode parecer um preço pequeno a se pagar. “*Não basta desejar o paraíso social, os indivíduos devem oferecer sacrifícios pessoais para que a ordem seja preservada*” (ibid.). Parece, então, que o eixo da estabilidade é o que utopia e distopia dividem, sendo a última o lugar de representação e questionamento das formas que “*os sacrifícios individuais*” tomam nessas narrativas e suas consequências finais. Para Pavloski, as sociedades autocráticas idealizadas e utópicas estão a um passo de tornarem-se totalitárias, pois representam “*um perigo consistente para a liberdade individual*” (2005, p. 51). Seguindo a mesma linha de pensamento, Pasold afirma:

“The fact is that the whole concept of utopia presupposes an underlying optimism regarding human nature, a belief that human beings are potentially capable of voluntarily choosing to sacrifice their personal interests and pleasures for the common good, and that suitable education can bring about

³⁴ “aquela obra literária que descreve um mundo perfeitamente organizado e feliz”. (minha tradução)

³⁵ “qualquer forma literária que tem como seu principal propósito atacar um problema, uma situação, ou pessoas a fim de transformar a percepção que o leitor tem da realidade que o cerca”. (minha tradução)

*this nobility of character which will, in turn, make possible a stable happy and harmonious state*³⁶ (1997, p. 61)

Ou seja, assim como More, Pasold coloca em dúvida a capacidade humana de se sacrificar pelo bem maior; daí o perigo de esse tipo de organização se tornar totalitário: se o ser humano não é capaz de se sacrificar, o Estado faz com que ele se sacrifique. Dando continuidade à citação exposta acima, Pasold desenvolve uma noção de distopia que se entrelaça com o conceito de sátira.

O lugar da sátira na distopia é muito apropriado, pois de acordo com Pasold a distopia é um gênero que vem da tradição da Sátira Menipeia. Segundo a autora, todos os traços que consideramos parte da distopia, como o pessimismo, a ironia e o grotesco, já estavam presentes na sátira (PASOLD, 1997, p. 47). Na verdade, é por meio da representação do grotesco e do absurdo que transparece uma das características essenciais da sátira: o humor. Northrop Frye diz que “*the world satire is said to come from satura, or hash, and a kind of parody of form seems to run all through its tradition, from the mixture of prose and verse in early satire to the jerky cinematic changes of scene in Rabelais*”³⁷ (1970, p. 233-234). Frye prossegue seu texto dizendo que o humor essencial da sátira, provido pela paródia, pode atacar uma ideologia, uma situação, ou o próprio ser humano, mas que sob esse ataque existe uma pretensão à moralidade (FRYE, 1970, p. 224).

Se o satirista é também um moralista, então a voz que o representa dentro da narrativa de *Graça Infinita* é sem dúvida a de Rémy Marathe. O agente canadense discute a respeito da liberdade quase sem limites dos americanos com um tom de deboche implícito em sua fala. A ironia e o humor de Marathe são menos aqueles da sátira, por vezes ridicularizantes, e se revelam mais próximos da sagacidade, com um toque de superioridade. O principal ataque de Marathe é contra as escolhas que os americanos fazem em nome do prazer, a fim de se sentirem confortáveis e sem

³⁶ “o fato é que o conceito todo de utopia pressupõe um otimismo profundo sobre a natureza humana, uma crença de que os seres humanos são potencialmente capazes de escolher voluntariamente o sacrifício de seus interesses e prazeres pessoais pelo bem comum, e de que uma educação apropriada pode fazer surgir essa nobreza de caráter, que vai, em resposta, possibilitar um estado estável, feliz e harmonioso” (minha tradução)

³⁷ “acredita-se que a palavra sátira tenha vindo de satura, ou mistura, e de um tipo de paródia de forma que parece se desenrolar por sua tradição, da mistura de prosa e verso nas primeiras sátiras às irregulares mudanças cinematográficas de cena em Rabelais”. (minha tradução)

conflitos. Para ele, os americanos não sabem lidar com o sofrimento de forma adulta, preferindo a fuga em seu lugar.

Marathe faz a sua crítica com o tom daquele que enxerga mais do que os que estão ao seu redor. E ele de fato é apresentado como aquele capaz de se desconectar e observar:

“Marathe conseguia renovar suas forças sem dormir, propriamente. Não era um estado de fuga ou de relaxamento, mas um tipo de desconexão. Ele tinha aprendido isso nos meses que seguiram à perda das pernas diante de um trem EU. Parte de Marathe saía flutuando e pairava em algum ponto logo acima dele, cruzando as pernas, mordiscando a consciência dele como faz um espectador com um saco de pipocas” (WALLACE, 2014, p. 430)

Ao contrário dos outros, que procuram fuga e relaxamento, Marathe é capaz de se desconectar da teia emaranhada em que estão as personagens de Wallace. Ele consegue sair de si mesmo e pairar como um espectador ou observador. Segundo Pasold, *“the character who delivers the attack on vice must appear the moral opposite of the world he condemns”*³⁸ (1997, p. 49). Marathe não só aparenta ser o oposto moral do americano que defende sua liberdade individual a todo custo, que se deixa levar pela realização de seus desejos privados, como é o oposto no sentido de ser um estrangeiro. Ele não pertence a esse mundo que critica fervorosamente.

Aliás, sua posição em relação aos Estados Unidos é privilegiada, pois ele consegue observar esses comportamentos de fora³⁹. Pelo menos é assim que o vemos por grande parte da narrativa. Quando enxergamos Marathe por trás da superfície de moralista, vemos que ele mesmo já esteve na situação de dependência em que se encontram muitos dos americanos. Mas, ao contrário de invalidar sua moralidade, a experiência de Rémy a legitima. Ele é o oposto não somente pelo que já mencionamos, mas por ter estado na mesma situação e ter conseguido sair dela, o que faz com que ele distinga com clareza a diferença entre vício e virtude. Ao contrário

³⁸ “a personagem que faz o ataque ao vício deve aparentar ser o oposto moral do mundo que ela condena” (minha tradução)

³⁹ Além disso, a conversa dos dois agentes acontece no topo de um monte, o que enfatiza esse ponto de vista privilegiado de Marathe. Uma posição geográfica privilegiada que se soma a sua posição de estrangeiro.

de se deixar levar por seus desejos mais íntimos, Marathe nega a si mesmo, nega seus desejos⁴⁰.

No entanto, ao mesmo tempo em que valida os argumentos de Marathe, a experiência do vício atravessa fronteiras. O que antes era um ataque ao território americano na voz de Marathe passa a ser uma situação presente em qualquer sociedade: *“what starts as local attack ends up by calling the whole institution into question. For in order to last satire ought to deal with human nature, its ultimate target of attack”*⁴¹ (PASOLD, 1997, p. 49).

Faz parte da natureza humana a busca pelo bem-estar, pela realização de seus desejos e prazeres, em outras palavras, a busca pela felicidade. Esse impulso em direção à felicidade e ao progresso é o que movimenta o enredo utópico. A realidade utópica baseia-se na concretização desse ideal. Podemos explicar o controle existente nessas sociedades da seguinte maneira: liberdade traz instabilidade, instabilidade representa mal-estar, mal-estar representa infelicidade. Uma vez que haja controle, há estabilidade na felicidade.

Uma das distopias que trazem esses conceitos em sua raiz é *Brave New World* (*Admirável Mundo Novo*, 2005). O romance situa-se em uma sociedade distópica em que bebês são feitos não mais da maneira tradicional, mas em laboratórios. Durante a infância e adolescência todo ser é condicionado a se comportar da maneira que estabelece o Estado, a fim de melhor se adaptar a sua casta designada: *“that is the secret of happiness and virtue – liking what you’ve got to do. All conditioning aims at that: making people like their unescapable social destiny”*⁴² (p. 26). Junto com o domínio do Estado, exacerbado na distopia, outros aspectos das sociedades utópicas se fazem notar. No mundo criado por Aldous Huxley, o Estado estimula os seus cidadãos a terem um senso de comunidade intrínseco, a começar pelo lema, que lembra o dos franceses: Comunidade, Identidade, Estabilidade. Esse poderia ser o

⁴⁰ Nos capítulos seguintes trataremos especificamente da trajetória de Marathe.

⁴¹ “o que começa como um ataque local acaba chamado toda a instituição para questionamento. Pois, para durar a sátira necessita lidar com a natureza humana, seu principal alvo final de ataque” (minha tradução)

⁴² “esse é o segredo da felicidade e da virtude – gostar do que você faz. Todo o condicionamento se encaminha para isso: fazer as pessoas gostarem do seu destino social inescapável” (minha tradução)

lema de quaisquer utopias. Tudo é de todos: “everyone works for everyone else”⁴³ (HUXLEY, 2005, p. 28). Mas esse senso vai além disso, em *Brave New World* todos são de todos. Não existe matrimônio nem maternidade, duas instâncias consideradas perigosas para a manutenção da estabilidade:

*“Mother, monogamy, romance. High spurs the fountain; fierce and foamy the wild jet. The urge has but a single outlet. My love, my babey. No wonder these poor pre-moderns were mad and wicked and miserable. Their world didn’t allow them to take things easily, didn’t allow them to be sane, virtuous, happy. What with mothers and lovers, what with the prohibitions they were not conditioned to obey, what with the temptations and the lonely remorsees, what with all the diseases and the endless isolating pain, what with the uncertainties and the poverty – they were forced to feel strongly. And feeling strongly (and strongly, what was more, in solitude, in hopelessly individual isolation), how could they be stable?”*⁴⁴ (HUXLEY, 2005, p. 47)

Qualquer sentimento forte, seja ele bom ou ruim, é uma ameaça ao sistema. A estabilidade individual significa a estabilidade do todo. Em *Brave New World* as noções de liberdade e felicidade são deturpadas. Todos são condicionados a se comportar como se comportam, a gostar do emprego que têm, a não desejar aquilo que não podem ter. Logo, todos têm aquilo que desejam e, se seus desejos são concretizados, chegamos à conclusão de que se trata de uma sociedade feliz. No entanto, a liberdade e felicidade, no sentido em que as concebemos, não existe. O indivíduo não tem voz e muito menos poder de escolha nessa comunidade. O que eles possuem é uma sensação de liberdade, uma sensação de felicidade, resultado de seu condicionamento. E se pensarmos a fundo sobre isso, talvez seja somente dessa maneira que uma sociedade 100% feliz e realizada poderia vir a existir.

Quanto mais de perto olhamos para *Brave New World*, mais aproximações com *Graça Infinita* encontramos. O mundo concebido por Wallace é semelhante ao mundo

⁴³ “todos trabalham para todos” (minha tradução)

⁴⁴ “Mãe, monogamia, romance. Alto jorra a fonte; violento e espumante o jato selvagem. O impulso não tem mais do que uma única saída. Meu amor, meu bebê. Não é de se admirar que esses pobres pré-modernos fossem loucos e malvados e miseráveis. Seu mundo não lhes permitia levar as coisas tranquilamente, não lhes permitia ser sãos, virtuosos, felizes. Com suas mães e amantes, com as proibições que não estavam condicionados a obedecer, com as tentações e os remorsos solitários, com todas as doenças e a infindável e solitária dor, com as incertezas e a pobreza – eles eram obrigados a sentir fortemente. E ao sentir fortemente (e fortemente, ainda mais, na solidão, em um isolamento individual desesperançoso), como poderiam ser estáveis?” (minha tradução)

pré-moderno das fortes emoções – justo o que a sociedade de *Brave New World* evita. No entanto, os mecanismos utilizados por ambas sociedades para lidar com essas emoções são muito parecidos. Além do sexo livre (talvez a principal atividade de lazer em *BNW*), há outro recurso utilizado pelo Estado para controlar a forma como os indivíduos lidam com a realidade: o soma. Soma é uma droga distribuída pelo governo, que faz com que as pessoas se sintam bem e felizes por um determinado período; quanto mais soma, maior o período de conforto: “*take a holiday from reality whenever you like*”⁴⁵ (HUXLEY, 2005, p.60). Da mesma forma funcionam o entretenimento, o sexo e os diversos narcóticos utilizados pelas personagens de *Graça Infinita*. Eles são a porta de entrada para um período fora da realidade. Realidade essa de fortes emoções como o sofrimento e a depressão. Ambos esses entretenimentos, drogas e soma são de fácil acesso: é a distribuição de prazer fácil, de uma saída fácil da realidade. Tanto os indivíduos de *BNW* quanto os de *Graça Infinita* partem desse impulso de busca da felicidade, da satisfação, ou até mesmo de fuga do enfrentamento da realidade. A diferença é que, ao invés de condicionados a isso, as personagens de *GI* se conduzem ao mesmo fim, e talvez pelo mesmo motivo da manutenção do prazer e felicidade, por decisão própria. Ou seja, enquanto em *BNW* o condicionamento e as drogas são uma ameaça à liberdade de escolha individual, em *GI* é a própria liberdade de escolha que possibilita esse escape. A liberdade de *Brave New World* é uma ilusão de liberdade através do condicionamento, mas a liberdade de *Graça Infinita* é genuinamente a liberdade individual como a conhecemos. Falaremos mais detalhadamente a respeito da liberdade nos próximos capítulos. No entanto, vale chamar atenção para o fato de que talvez as personagens de *Graça Infinita* ao entrarem nesses períodos de folga da realidade, seja através do entretenimento, seja através de narcóticos, estão na verdade se inserindo em um loop recursivo condicionado por esses mesmos elementos. No fim das contas, a felicidade delas também é condicionada. E isso está longe de ser liberdade.

Ao lermos *Graça Infinita*, várias das características de distopias como *BNW* saltam aos olhos, principalmente se levarmos em consideração a seguinte definição de Pasold: “*accounts of imaginary worlds, usually in the future, in which present*

⁴⁵ “tire uma folga da realidade quando você quiser” (minha tradução)

*tendencies are carried out to their intensely unpleasant culminations*⁴⁶ (1997, p. 52). *Graça Infinita* é temporalmente situado em um futuro próximo, a relação humana com o entretenimento e a tecnologia é baseada em tendências do presente de Wallace, principalmente com a ascensão da internet, e o romance culmina com essa relação sendo levada ao extremo. Além desses três traços principais, existem outros que fazem com que leiamos *Graça Infinita* como uma distopia.

Um desses outros traços é a presença do grotesco, que dentro da obra de Wallace não aparece apenas no físico das personagens, mas também se faz visível no aspecto mental, emocional e situacional. Quando pensamos no grotesco físico, as primeiras personagens que vêm à mente são Mario Incandenza e Joelle Van Dyne.

Há uma atmosfera de suspeita no romance, que não é solucionada, a respeito da concepção de Mario. Não sabemos ao certo se James Incandenza é mesmo seu pai. As diferentes vozes narrativas entram em conflito nesse tópico. Em certos momentos, alguns dos narradores não questionam a paternidade de James. Em outros, não parecem estar certos disso. O possível verdadeiro pai de Mario aparece, então, na figura de seu tio, meio-irmão de sua mãe, Charles Tavis: “*um cidadão do Canadá, ou meio-irmão, ou irmão adotivo da sra. Incandenza, dependendo da versão*” (WALLACE, 2014, p. 86). Ou seja, existem muitas versões diferentes do nível de parentesco entre Charles e Avril, mas para além disso existem versões diferentes do tipo de relacionamento estabelecido entre os dois. A desconfiança geral de que Avril e Tavis têm uma relação mais do que fraternal se comprova em uma conversa de telefone entre Orin e Hal:

“*Por exemplo a Cegonha se eliminou antes do C.T. se mudar pro andar de cima da CD? Ou depois?*”

‘...’

‘...’

‘*Você está perguntando isso pra mim?*’

‘*Não faz isso ficar horrível pra mim, Hal.*’

‘*Eu nem sonharia em tentar uma coisa dessa.*’

‘...’

‘*Imediatamente antes. Dois, três dias antes. O C.T. dormia no que hoje é o quarto do DeLint, perto do Schtitt, no Com,-Ad.*’

‘*E o pai sabia que eles eram...?*’

‘*Muito próximos? Eu não sei, O.*’ (2014, p.255)

⁴⁶ “descrições de mundos imaginários, geralmente no futuro, em que tendências do presente são levadas a intensamente desprazerosas culminações” (minha tradução)

Nessa conversa cheia de não-ditos e silêncios ficamos sabendo que o pai dos garotos (a Cegonha, a Cegonha Demente, Sipropro são alguns dos títulos usados para se referir a James Incandenza) cometeu suicídio dias após Chales Tavis ter se mudado para a Casa do Diretor onde moravam Avril e James. A deficiência de Mario corrobora com a versão de que Avril e Charles são irmãos ou meio-irmãos e que estiveram, ou ainda estão, vivendo uma relação incestuosa. Isso faz crescer a carga do grotesco em torno de Mario e sua família. Para Pasold, a família na Sátira Menipeia era representada como visceral, primitiva, obscura e orgânica. Todas essas características se refletem na família Incandenza.

Mas, voltando ao grotesco físico presente no romance, o filho do meio de James é descrito da seguinte maneira: *“Mario se agitou e se sentou na cama, uma pequena forma corcunda com uma cabeça enorme contra a luz cinzenta da janela”* (p. 37). *“Eram necessários quatro travesseiros para sustentar o crânio gigantesco de Mario”* (Ibid.). À diferença do que acontece em grande parte das sátiras menipeias, em que o grotesco provoca o riso, aqui o corpo grotesco de Mario entra em conflito com sua personalidade pacífica e altruísta. Mario não é um bufão. Na verdade, a justaposição do grotesco com o sereno só faz destacar o segundo elemento.

O mistério que circunda a família Incandenza, principalmente quanto à paternidade de James e à deficiência de Mario, reverbera no mistério sobre a deformidade de Joelle. Aparentemente, a mãe de Joelle por acidente atinge o rosto da filha com um tipo de ácido em um acesso de raiva ao descobrir que o pai de Joelle era apaixonado pela filha:

“bem no ápice histérico em que a fúria internalizada pode se transmutar com tanta facilidade em fúria externalizada, a mãe tinha arremessado o frasco de pH baixo contra o Papai, que por reflexo se abaixou; e que o merdinha, um certo Orin, logo atrás, um ex-campeão de tênis com magníficos reflexos de tronco, também instintivamente se abaixou. Deixando Madame Psicose – atordoada e bradicinética por causa da repentina liberação de tantos sistemas familiares repressivos de alta-pressão – como alvo facial direto e limpo, resultando na traumática deformidade”. (2014, p. 812)

Assim como no caso de Mario, os narradores alternam as versões sobre a deformidade de Joelle. Quem conta a história citada acima é uma amiga de Joelle (que usa Madame Psicose como seu nome artístico), Molly Notkin, que está sendo entrevistada pelo serviço secreto americano. A outra versão da deformidade, quem fornece é a própria Joelle, em uma conversa com Don Gately ela diz:

“Don, eu sou perfeita. Eu sou tão linda que eu deixo qualquer um dotado de um sistema nervoso completamente louco. Depois de me ver o sujeito não consegue pensar em mais nada e não quer olhar pra mais nada e para de cuidar das suas responsabilidades normais e acha que se só ficar ali comigo o tempo todo tudo vai dar certo. Tudo. Tipo que eu sou a solução da profunda necessidade bajulenta que eles têm de ficar unha e carne com a perfeição [...] Eu sou tão bonita que sou deformada” (2014, p. 550)

Durante toda a narrativa fica no ar essa possível beleza viciante de Joelle⁴⁷. Até mesmo depois que Joelle se associa ao grupo chamado Organização dos Feios e Inconcebivelmente Deformados⁴⁸, que exige que todos seus associados usem um véu que lhes esconde o rosto, ela desperta uma atração naqueles ao seu redor, seja pela textura de sua pele ou pelo formato de seu corpo. É claro que nem a narrativa de Joelle nem a de Molly Notkin são confiáveis. Mas não é coincidência que o autor do “Entretenimento” hipnotizante tenha escolhido como estrela de seu filme alguém com uma beleza também hipnotizante.

Além do grotesco físico, há o grotesco situacional. Poderíamos citar inumeráveis exemplos de situações grotescas em *Graça Infinita*; as personagens basicamente vivem no grotesco. Mas, nos deteremos em apenas três exemplos dessas situações. A primeira delas, e que não poderia deixar de ser citada, é o cenário da morte de J. O. I. descrito por seu filho Hal:

“Eu resmunguei que não era nada, só que nem a pau era culpa minha que eu tive a reação que tive quando entrei pela porta da frente da CD antes de entrar na cozinha pra chegar até a escada do porão e encontrar S próprio com a cabeça dentro do que restava do micro-ondas. Quando eu tinha acabado de entrar e ainda estava no hall tentando tirar o sapato sem largar a sacola de roupa suja no carpete branco e pulando num pé só, e ninguém podia esperar que eu tivesse alguma ideia do que tinha acontecido. Eu disse que ninguém consegue escolher ou ter controle das primeiras ideias e reações inconscientes quando entra numa casa. Eu disse que não era minha culpa que a minha primeira ideia inconsciente acabou sendo...[...] Que alguma coisa ali estava com um cheirinho delicioso” (WALLACE, 2014, p. 264)

⁴⁷ O interessante é que existe, no universo do romance, uma droga inimaginavelmente potente chamada DMZ: “Um artigo fazia uma menção rápida ao DMZ em que o cara te pede pra imaginar um ácido que tomou ácido” (WALLACE, 2014, p. 221). Mas o nome DMZ é intercambiável com “Madame Psicose”, o mesmo nome artístico de Joelle. Ou seja, a droga que tem como codinome “Madame Psicose” faz o mesmo efeito que a beleza de Joelle, de codinome “Madame Psicose”, mais importante ainda é que esse é o nome que Joelle assume no “Entretenimento” de James Incandenza.

⁴⁸ No original inglês a sigla é UHID cuja forma de pronunciar é a mesma que “you hid”: você se escondeu.

Sem dúvida essa é uma das cenas mais chocantes, fortes e grotescas do romance. Hal descreve em detalhes seus sentimentos ao ter encontrado na cozinha os restos do pai. Encontrar o próprio pai cozido em um forno micro-ondas e sentir um cheiro bom que desperta fome é uma situação bizarra e inimaginável. Para Bergson (1983) e Bakhtin (2013) o grotesco é principalmente uma fonte de comicidade, ou seja, está intimamente conectado ao riso. No entanto, quando nos deparamos com essa cena a última reação que poderíamos esboçar seria o riso. Isso pode ser um ponto de vista pessoal de um leitor, mas, de fato não há nada de cômico nessa situação. Parece, então, que grande parte do grotesco presente em Wallace concorda mais com a ideia de Wolfgang Kayser quando diz:

“O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações” (KAYSER, 2009, p.40)

O mundo para Hal e também para os leitores deixa de ser esse mundo ordenado como conhecemos para mostrar que existe o horror por trás da aparente ordem.

Outra situação que podemos citar como grotesca é a tortura de Orin. Sabemos que os Assassinos Cadeirantes estão atrás da cópia master do “Entretenimento” e sabemos também que é levantada a possibilidade dessa cópia estar nas mãos de Orin. Nas últimas páginas do romance Orin é torturado pelo líder dos A.F.R. em uma cena remanescente daquela em que Winston Smith tem sua cabeça presa em uma gaiola com ratos em 1984:

“O copo invertido era do tamanho de uma jaula ou de uma cela pequena de prisão, mas ainda era reconhecidamente um copo tipo de banheiro, assim de gargarejar ou limpar a boca pós-escovação, só que imenso e de cabeça pra baixo, no chão, com ele dentro. O copo era como um objeto de cena; era o tipo de coisa que tinha que ser feita sob encomenda. O vidro era verde e o fundo sobre a sua cabeça era martelado e a luz lá dentro era do aquoso verde dançante das profundidades oceânicas extremas. Havia como que uma tela venezianada no alto de uma das laterais do copo, mas não havia ar saindo. Entrando. O ar dentro do copo imenso era bem nitidamente limitado, também, porque já havia vapor de CO2 nas laterais. O vidro era grosso demais pra ser quebrado ou pra se abrir uma saída a chutes, e parecia que ele já podia ter quebrado o pé da perna tentando. [...] Mlle. Luria P_____, [...] tinha previsto acuradamente qual seria a reação da Cobaia quando a tela do falante fosse

retirada e as baratas de esgoto começassem a jorrar reluzente e negramente por ela, enquanto a cobaia se estatelava contra o vidro do copo e apertava o rosto tão apertado contra a lateral do copo absurdo que o rosto passou de verde a branquíssimo, e, muito abafado, gritava para eles: 'Façam isso com ela! Façam isso com ela' (2014, p. 992 – 993)

É irônico que o substantivo Cobaia seja usado por Orin durante todo o romance para se referir as mulheres com quem dorme, sendo a última de suas Cobais uma colaboradora dos A.F.R., Mlle. Luria P. Nessa cena o nome Cobaia é usado para se referir ao próprio Orin. A ironia é levada ao extremo quando nos lembramos da seção que apresenta Orin pela primeira vez no romance:

“E não importa quantas vezes ele mande chamar o pessoal da Teminex, tem sempre as baratas imensas que saem do ralo do banheiro. [...] Agora ele deixa uns copões de vidro no banheiro e quando acende a luz e vê uma barata ele coloca um copo em cima dela, pra ela ficar presa. Depois de uns dias o copo fica todo embaçado e a barata morreu asfixiada sem fazer sujeira e Orin descarta tanto a barata quanto o copo em saquinhos Ziploc separados e lacrados no complexo de lixeiras perto do campo de golfe ali na rua” (2014, p. 50)

Orin termina na mesma situação em que as baratas que matava, de uma forma grotesca e absurda que, longe de causar riso, causa desespero; mas, como vimos, isso não deixa de ser irônico. O grotesco é a subversão de uma ordem, seja pelo riso seja pelo horror. No caso das distopias, faz muito sentido o grotesco ser um recurso usado frequentemente. Pois, se lembrarmos bem, a distopia surge como um contraponto às visões utópicas do mundo. Se existe uma ordem no universo, o grotesco é a subversão dessa ordem. Da mesma forma, se a utopia prega a estabilidade de uma sociedade perfeita, a distopia chama atenção para as perturbações de que não podemos escapar, e a forma que esse gênero muitas vezes encontra para expor tais perturbações é o recurso ao grotesco.

O último exemplo de grotesco situacional que mostraremos aqui envolve o sobrenatural. Don Gately está no hospital após ter sofrido um ferimento a bala ao tentar apartar uma briga que envolvia alguns dos residentes da casa Ennet. Em meio ao seus delírios (ele afinal recusou qualquer analgésico devido a sua antiga dependência em Demerol e Dilaudid) ele vê uma figura que chama de “espectro”:

“No sonho é a figura de um sujeito muito alto de peito encovado e óculos de aros negros, com camiseta e calça de sarja manchada, recostado meio que despreocupadamente ou talvez mais macambuziamente largado, apoiado de

pé contra a grade sussurante de ventilação da soleira da janela, os braços compridos soltos ao lado do corpo e os tornozelos cruzados descontraidamente de modo que Gately pode até ver o detalhe de que a calça fantasmática de sarja é curta demais para a estatura de vulto” (WALLACE, 2014, p. 847)

Quanto mais Gately descreve a figura mais o leitor vai percebendo que se trata do falecido James Incandenza:

“O espectro corre o dedo por sua longa mandíbula e diz que passou todos os últimos noventa dias sóbrios da sua vida animada trabalhando incansavelmente para tentar conceber um instrumento via o qual ele e o filho tácito pudessem simplesmente conversar. Inventar algo que o menino talentoso não conseguisse simplesmente dominar e passar adiante, rumo a um novo platô. Algo que o menino amasse tanto que pudesse induzi-lo a abrir a boca e sair – nem que fosse só para pedir mais. Os jogos não tinham dado certo, profissionais não tinham dado certo, a imitação de profissionais não tinha dado certo. Sua últimas saída: entretenimento”. (WALLACE, 2014, p. 857)

Já a partir dessa citação não surgem dúvidas de que, de fato, se trata do espírito de James Incandenza. Gately não conhecia James, que já estava morto há cinco anos na época em que Gately está no hospital; em suas conversas James usa palavras que o próprio Gately desconhece e dá detalhes de sua vida que apenas Siproprío saberia. Portanto, não resta nada a fazer a não ser admitir o elemento sobrenatural na narrativa, mesmo que a personagem em questão tenha suas visões em meio a delírios.

Esses são apenas alguns exemplos do grotesco presente no romance. O grotesco aparece das mais variadas formas: física, situacional, emocional, relacional, e etc. Pode-se arriscar dizer que todas as personagens entram em contato ou representam pelo menos uma dessas formas.

A apresentação do grotesco em *Graça Infinita*, para além de reforçar sua face distópica, fornece-nos indícios (que verificaremos mais a fundo adiante) de que as personagens do romance vivem em um mundo de perturbações constantes. Se em outras distopias o grotesco servia como subversão de uma ordem, em *Graça Infinita* ele parece *ser* a ordem.

Os universos distópicos, em sua maioria, atacam o controle do Estado e a falta de liberdade individual (nas sociedades utópicas o controle é necessário para a manutenção da estabilidade), entretanto, veremos que em *Graça Infinita* o que não

falta é liberdade individual. Se em *1984*, por exemplo, Orwell apresenta um extremo distópico: o do terror de um Estado totalitário e punitivo, Wallace apresenta em *Graça Infinita* o outro oposto: o da extrema liberdade e de que como essa liberdade, de certa forma, também pode ser opressora.

As perguntas que tentaremos responder a seguir são: o que essa liberdade e o grotesco apresentados no romance têm de relação com a carnavalização descrita por Bakhtin? De que maneira se diferenciam dela? A liberdade é a palavra chave na carnavalização de Bakhtin, e é também um dos temas centrais de *Graça Infinita*. O próximo capítulo procura analisar brevemente a carnavalização de Bakhtin para posteriormente apresentar a tese de que *Graça Infinita* representa uma possível forma desvirtuada de carnavalização.

4. A CARNAVALIZAÇÃO DE MIKHAIL BAKHTIN

A *prosaística* formulada por Bakhtin foi uma tentativa por parte do teórico de desenvolver ferramentas para uma análise do romance, especificamente. O termo, que foi elaborado por Morson & Emerson, se contrapõe àquele emprestado da poesia: a poética. Segundo esses autores, a poesia é majoritariamente um discurso do eu, de um eu-lírico que fala. Já a teoria do romance de Bakhtin sustenta-se fundamentalmente no discurso do outro. Ou seja, o prosador é aquele que vê e analisa o mundo pela perspectiva de um outro (TEZZA, 2013, loc. 4333). Para além disso, o prosador chega à visão do mundo do outro através da mediação de uma projeção discursiva de sua própria voz, o narrador.

Vejamos mais de perto essa diferenciação entre prosa e poesia. Para Bakhtin, toda palavra é dialógica em sua natureza, porque a palavra sempre é dirigida a alguém, para além de sua relação com o objeto que designa. Cristovão Tezza, no livro *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2013), diz sobre a dialogicidade esboçada por Bakhtin:

“Ele simplesmente abre um imenso potencial de interpretação estilística fundamentado, todo ele, no momento verbal plurilíngue; no fato inescapável de que a palavra, em sua vida concreta, é sempre o ponto de encontro de centros de valores ativos; ela é a atualização de um momento verbal que vai muito além do seu sinal de referência” (TEZZA, 2013, loc. 3862)

Ou seja, a palavra é sempre dita por alguém (um centro de valor) antecipando uma resposta de outro (outro centro de valor), além de ela mesma possuir uma memória, que faz parte dessa dialogicidade. Nas palavras do próprio Bakhtin sobre o discurso: *“entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos ‘alheios’ sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema”* (BAKHTIN, 2014, p. 86).

Se a dialogicidade é algo da essência da palavra, logo ela está presente tanto na prosa quanto na poesia. No entanto, existe uma diferença, e ela reside na maneira como o gênero lida com o discurso do outro. Há várias maneiras de se relacionar com o discurso alheio:

“Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico”. (BAKHTIN, 2014, p. 86)

Segundo Cristovão Tezza (2013), a diferença entre a prosa e a poesia está na maneira como o autor-criador lida com essa dialogicidade interna. O discurso poético tende a se isolar desse plurilinguismo⁴⁹ inerente à palavra, ou seja, subentende-se que o discurso poético tenda para uma unidade de linguagem, ao contrário da prosa, que expõe essas vozes alheias. Isso quer dizer que, ao invés de usar uma categoria dicotômica para tratar da diferença entre prosa e poesia, Bakhtin coloca cada um desses discursos (o poético e o prosaico) em pontas extremas de um contínuo:

“Numa tensão quantitativa que vai do ‘mínimo dialógico’ – o discurso direto dirigido exclusivamente ao objeto de referência, levando consigo todo o peso da autoridade semântica de quem fala – até o ‘máximo dialógico’, o discurso que se orienta para o discurso do outro. [...] Se de um lado o traço plurilíngue, isto é, a incidência viva de diferentes centros de valor no mesmo momento verbal é o motor da significação prosaica, no seu limite máximo, de outro, no seu limite mínimo, ‘a linguagem poética em seu sentido estrito requer uma uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum’. (TEZZA, 2013, loc. 3854)

Dentro dessa lógica do contínuo se explica a existência da prosa poética e da poesia dita “prosaica”, por exemplo. Entre esses dois limites de poesia e prosa é que se faz a própria literatura.

O romance, portanto, parte desse princípio: de que o prosador deve expor o plurilinguismo do discurso: *“O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras linguísticas e aquelas maneiras de falar”* (BAKHTIN, 2014, p. 105). Na verdade, o próprio conceito de criação estética do prosador parte dessa relação com o outro. Para Bakhtin, o autor-criador é uma consciência que abrange outra consciência, ele sabe mais que seu herói pois é capaz de observá-lo em sua totalidade. É nisso que consiste o conceito de *excedente de visão estética*

⁴⁹ Presença direta ou indireta de diferentes vozes.

formulado por Bakhtin. O que quer dizer que o prosador, nesse sentido, é a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem: “O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele”. (BAKHTIN, 2011, p. 23).

No artigo *Authority and American Usage*⁵⁰, Wallace, ao falar sobre o indivíduo solipsista, diz que o terror deste é saber que suas experiências são tão privadas que não podem ser entendidas ou divididas por nenhuma outra pessoa. Se levarmos a teoria de Bakhtin em consideração, o que o romance faz é exatamente o contrário disso. O romance é a possibilidade de escapar a essa experiência a princípio 100% particular e intransferível para estar no mundo e vivenciar o mundo pelos olhos do outro.

No entanto, Bakhtin chama atenção para o fato de que essa experiência através da visão do outro não é uma totalidade em si, porque para que ela ocorra eu teria que me consubstanciar ao outro, tornando-nos uma só pessoa; e se essa fusão ocorresse não haveria diálogo. Se o primeiro passo é me colocar no lugar do outro, o passo seguinte é sair desse lugar do outro a fim de estetizá-lo: “A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre” (BAKHTIN, 2011, p. 25).

Não apenas isso, ela parte também de uma posição ética, do reconhecimento de que eu e o outro somos iguais. Ou seja, de que temos o mesmo valor e somos dignos das mesmas coisas, pois “minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros” (2011, p. 96). Essa é a relação de *alteridade* existente entre o eu e o outro.

Dessa forma, podemos concluir que o prosador não se torna outro, mas dialoga com este, dialoga com outros. Aqui já se faz perceptível a dialogicidade exposta no romance, pois ao contrário de utilizar-se de técnicas que isolam essas vozes, como na poesia, o romance mostra vozes independentes que se ligam no todo da obra. Em outras palavras, a exposição da coexistência de várias verdades dentro do romance constitui sua característica potencialmente dialógica. O que interessa está no confronto entre essas vozes, do qual o autor também participa como *organizador*.

⁵⁰ Em: WALLACE, David Foster. **Consider the Lobster**. 2007, p. 87.

Bakhtin apenas reconheceu a existência da “máxima dialogicidade”, que chamou de “polifonia”, na prosa de Dostoiévski, que chegou a chamar de “novo gênero romanesco”: “*A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia [...] Poderia-se dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades*”. (BAKHTIN, 1969, p. 23).

Nos textos homofônicos essas vozes e vontades, apesar de estarem lá, se ocultam sob uma tendência centralizante do discurso; já no texto que evidencia a dialogicidade essas mesmas vozes escondidas se deixam mostrar, por uma tendência descentralizante.

Vamos percebendo, portanto, que as noções de excedente de visão, dialogismo e alteridade partem da relação entre eu e outro. Tal relação não poderia deixar de ser extremamente relevante também para o conceito de carnavalização formulado por Bakhtin.

O gênero carnavalesco de natureza dialógica delineado pelo teórico provém da tradição do *Diálogo Socrático* e da *Sátira Menipeia*. O primeiro “*se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela*” (BAKHTIN, 1981, p. 125), ou seja, a verdade não é vista como única nem elaborada por um único homem, ela é um construto dialógico de várias consciências. O segundo “*se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica*” (BAKHTIN, 1981, p. 130). A Menipeia é um gênero bastante experimental e fantástico onde conjugam-se o sério e o cômico, o erudito e o popular, etc. O texto *Das Narrativas Verdadeiras*, de Luciano, é um exemplo desse gênero, nele Luciano subverte o conceito de verdade, apresentando narrativas de aventura (o próprio autor é o narrador do romance) dele e de seus companheiros que vão de uma viagem à lua até um período de morada na barriga de uma baleia; tudo isso o narrador afirma com convicção de verdade. É importante notar que a distopia também é um gênero que provém da tradição da *Sátira Menipeia*.

Dessa tradição surge também a carnavalização da literatura. O termo de Bakhtin tem raízes na festa do carnaval propriamente dita, que segundo ele é “*uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares*”. (BAKHTIN, 1981, p. 139).

Podemos fazer aqui uma tentativa de desenhar um quadro mais ou menos recorrente daquilo que se apresenta durante o carnaval. O carnaval é um momento em que (relativamente) tudo é permitido, e essa liberdade ocorre principalmente por meio do riso e de certa desordem do arranjo oficial da sociedade. Ou seja, é um mundo de subversão que convoca a participação de todos. Apesar de sua característica de espetáculo, “o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores” (BAKHTIN, 1981, p. 140). Em síntese, a performance do carnaval é comunitária, não existem fronteiras entre as pessoas. Através dessas características, cria-se o ambiente perfeito para a liberdade de vozes que existem e interagem num universo polifônico, subvertendo convenções e possibilitando o verdadeiro diálogo.

Como se poderia pensar a princípio, o carnaval não é um momento anárquico; pelo contrário, ele institui uma nova ordem em que as verdades tomadas como certas fora do carnaval são relativizadas pela convivência entre pontos de vista diferentes. Longe de serem apenas participantes do carnaval, aqueles que dele fazem parte têm a oportunidade de, por um breve momento, serem outros, estarem na posição do outro. Assim, bobos se transformam em sábios, reis em indigentes, homens em mulheres e vice-versa. Sobre isso Bakhtin afirma:

“No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semirreal, semirrepresentada e vivenciável, um novo modus de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. A excentricidade é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana”. (BAKHTIN, 1981, p. 140)

Vamos percebendo, através da leitura dos textos de Bakhtin, que seus conceitos são interdependentes, ou seja, para compreender um precisamos entender o todo. Assim como o “máximo dialógico” é a negação de qualquer centralidade dentro de um texto, do carnaval também faz parte a negação do discurso oficial — todas as verdades convivem num mesmo espaço de equidade.

Dentro dessa ótica, podemos afirmar que o carnaval é um ritual de livre interação entre pessoas em um espaço social alternativo. As características principais

do espaço são sua aura de liberdade, igualdade e abundância. As pessoas renasciam nesse *segundo mundo* para relações verdadeiramente humanas, que não eram apenas representadas, mas vivenciadas. O indivíduo entrava no coletivo sempre se modificando e se renovando. Aliás, era essa uma das propostas do carnaval: a renovação.

O carnaval não é somente uma desconstrução do mundo oficial e cotidiano, mas uma forma alternativa de se viver e ver o mundo:

“A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 1981, p.141)

Ao lermos o carnaval de uma perspectiva contemporânea nossa, podemos dizer que ele consiste na possibilidade de expressar-se e manter um contato direto com as pessoas, geralmente ignorando seu status social. Todas as classes convivem durante o carnaval, num espírito de humor, alegria e prazer constantes. No entanto, o que era subversão se transformou numa festa algo institucionalizada, que divide apenas algumas características com aquela “segunda vida” medieval.

Mesmo assim, para Bakhtin o conceito de carnaval já não pode se apagar, pois foi, de certa forma, fagocitado por outras áreas da vida e cultura, como a literatura, por exemplo. Veremos no próximo capítulo como David Foster Wallace apresenta em seu romance uma imagem de um mundo algo carnavalizado que contrasta com aquela formulada por Bakhtin, e que chamaremos aqui de um carnaval pós-moderno.

Além da questão da liberdade e conectividade entre pessoas no carnaval, o riso e o corpo grotesco, da mesma forma, apresentam-se como partes centrais do fenômeno carnavalesco. Aliás, a liberdade no contexto carnavalesco é consequência do riso e do grotesco que dele fazem parte. O corpo grotesco de Bakhtin é um corpo ligado à terra, que produz e consome. Consequentemente, todas as partes do corpo usadas para consumir e também aquelas usadas para expelir ganhavam um significado a mais nesse mundo carnavalizado: de novo, a renovação. Ao falar sobre a natureza do grotesco, Bakhtin diz: *“sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida que contém a negação e a destruição (morte do*

antigo) consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor". (BAKHTIN, 2013, p. 54)

Por meio dos exageros do corpo grotesco, que fogem de um padrão oficial, Bakhtin também transmite a ideia de multiplicidade e heterogeneidade, pois a lógica do grotesco é *"a lógica do crescimento, da fecundidade, da superabundância"* (BAKHTIN, 2013, p. 55).

Beber e comer excessivamente, dançar, jogar, tudo durante o carnaval celebrava o corpo, a vida e a mudança. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2013), Bakhtin fala extensamente sobre a escatologia presente em Rabelais, que ilustra a libertação e alegria, algo infantilizada, na descrição de excrementos em *Pantagruel*, por exemplo. Contudo, tanto a escatologia quanto o riso presentes em Rabelais são ambivalentes: eles representam a destruição, a desintegração, o baixo, o raso, mas, por outro lado, representam também a terra, a fertilização, a renovação e o renascimento. Nas palavras de Bakhtin, *"esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente"* (BAKHTIN, 2013, p. 10). Ele diz ainda que:

"No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo". (BAKHTIN, 2013, p. 17)

Bakhtin cita a frase muito significativa de Aristóteles em que este diz: *"O homem é o único ser vivente que ri"* (BAKHTIN, 2013, p.59). Em outras palavras, esse é o aspecto que nos distingue das outras espécies e ao mesmo tempo nos une a todos. O riso não permite o isolamento do ser, o essencial do riso é o compartilhamento e a comunhão.

Durante a Idade Média aquilo que era realmente importante socialmente não podia ser tratado com comicidade. Os sentimentos e personagens elevados eram os da tragédia; os textos ou manifestações sociais que tinham como seu tema o baixo podiam e deviam ser cômicos. Tal separação hierárquica não valia para o carnaval. Mesmo estando a vida oficial relegada ao sério, as tradições do riso e do grotesco

ainda floresciam: “por essa razão, a paródia da Idade Média converte num jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial” (BAKHTIN, 2013, p.73). Se o sério era apenas o terreno do oficial, o riso, ao contrário, tudo abarcava. Se o sério representava o medo, o riso o dominava. Podemos então concluir que o riso representava a liberdade. No entanto, na época da Idade Média essa liberdade era controlada:

“Essa liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais totalmente interdita. Já vimos que essa liberdade, em estreita relação com as festas, estava de certa forma confinada aos limites dos dias de festa. Ela se fundia com a atmosfera de júbilo, com a autorização de comer carne e toucinho, de retomar a atividade sexual. Essa liberação do riso e do corpo contrastava brutalmente com o jejum passado ou iminente”. (BAKHTIN, 2013, p. 77)

Com o passar dos séculos essa caracterização do riso carnavalesco sofreu profundas modificações. O que durante esse período era apenas regulado, tornou-se reprimido no século XVII:

“Já definimos anteriormente o ponto de vista do século XVII sobre o riso: este perdeu seu elo essencial com a concepção do mundo, associa-se à infamação – infamação dogmática esclareçamos -, reduz-se ao domínio do particular e do típico, perde seu colorido histórico; sua ligação com o princípio material e corporal subsiste ainda, mas esse próprio princípio é relegado ao domínio inferior do cotidiano” (BAKHTIN, 2013, p. 87)

O riso volta a circular somente pelos temas baixos. Mas no século seguinte o cenário muda de figura. O riso passa a ter um papel de destaque, agora somente num extrato formalizado, principalmente na literatura: “as formas do carnaval foram transformadas em procedimentos literários” (BAKHTIN, 2013, p.101).

Até chegar aos nossos dias o riso encarnou diversas formas como humor, ironia, sarcasmo, cinismo etc. Por consequência, as formas que o carnaval assumiu também mudaram.

É importante notar que o riso do carnaval é um riso de comunhão entre os homens, de liberdade e até mesmo de cura. Ele é uma forma de se manifestar e entrar em contato com os outros. Para Bakhtin, o riso:

“não é sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem ressentido a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação”. (BAKHTIN, 2013, p. 79)

O corpo também tem importância fundamental no romance de Wallace. Assim como a carnavalização de Rabelais destacava a boca e o nariz, em *Graça Infinita* é através da boca, nariz e olhos que o indivíduo vive o mundo do avesso, o que no carnaval de Bakhtin seria esse segundo mundo. Boca e nariz: ingestão de entorpecentes, olhos: “O *Entretenimento*”, excreções: efeitos colaterais da abstinência⁵¹. Agora, diferentemente de Rabelais, em que a ingestão e excreção têm um valor positivo de conexão com a terra e renovação, em *Graça Infinita* esses mesmos processos trazem em si a negatividade: eles isolam, desfazem e destroem o indivíduo. Enquanto o riso do carnaval unia e apagava as fronteiras entre os homens, o riso negro em *Graça Infinita* os afasta e encarcera. Não apenas na questão do riso e do grotesco o modelo de carnaval de Wallace difere do carnaval bakhtiniano, mas também no que se refere à liberdade, como veremos a seguir. Os elementos carnavalescos são os mesmos nos dois casos, mas os efeitos que surtem no indivíduo são bastante diferentes um do outro.

Grande parte das personagens são marginais, fazem parte daquele extrato menor da sociedade composto por dependentes, traficantes e usuários de todos os tipos de drogas imagináveis. Outras fazem parte da classe média alta, mas quase todas acabam no mesmo ciclo viciante. Algumas delas têm consequências grotescas fisicamente, outras, emocionalmente.

No universo descrito por Bakhtin, as perturbações da ordem social vigente ocorriam durante um período específico e delimitado: o carnaval. Quando o carnaval acabava, acabavam também o riso, a liberdade e o grotesco contidos nele. Como vimos no capítulo anterior sobre a distopia, que tem as mesmas raízes do carnaval

⁵¹ A personagem de Tony Krause, ao passar por uma abstinência de heroína é descrita da seguinte forma: “O melindroso horror da incontinência numa vítima de disforia de gênero não pode ser adequadamente descrito. Fluidos de consistência variada começaram a jorrar s/ notícia prévia de diversas aberturas. Aí é claro que eles ficavam ali, os fluidos, no chão de ferro da lixeira de verão. Estavam ali, paradinhos. Ele não tinha como limpar e não tinha como descolar” (WALLACE, 2014, p. 282).

(Sátira Menipeia), as personagens de *Graça Infinita* vivem em um mundo de perturbações constantes, onde tudo é grotesco, abundante e vivido no limite. Já demos alguns exemplos dessa aura grotesca que percorre o romance, e a abundância se dá, principalmente, através das infinitas formas de entretenimento e prazer que o indivíduo tem a seu dispor. O riso também existe, mas é aquele riso irônico de quem ri da própria desgraça. Ou seja, o riso existe no mundo de *Graça Infinita*, o grotesco existe e o carnaval é a ordem da vez. Nessa sociedade hedonista, a liberdade é infinita, o prazer é infinito, a graça é infinita. O grotesco, a liberdade e o riso irônico corroboram a ideia de que aquelas pessoas vivam em um mundo carnavalizado. Já não há mais períodos de carnavalização. Mas algo que a princípio resultaria em renovação e crescimento próprios do mundo carnavalizado representa o solipsismo que consome o indivíduo.

Defenderei no próximo capítulo a hipótese de que Wallace constrói em seu romance uma visão de mundo carnavalizada. Porém essa visão vai, de certa forma, na contramão daquela apresentada por Bakhtin. Os elementos do carnaval estão lá, mas o que eles fazem com o sujeito e o mundo em que ele vive é bem diferente da comunhão e da renovação do carnavalesco bakhtiniano.

5. “UM CARNAVAL DE ANGÚSTIAS”⁵²: A CARNAVALIZAÇÃO EM *GRAÇA INFINITA*

Em uma de suas entrevistas para televisão, David Foster Wallace disse que o seu propósito em *Graça Infinita* era retratar a próxima geração dos nascidos nos Estados Unidos da América, a geração que se seguiria à sua. Isto quer dizer que, se queremos compreender melhor o universo de *Graça Infinita*, precisamos compreender melhor a engrenagem que faz funcionar a sociedade americana. Qual é essa geração ficcionalizada por Wallace? Qual o seu *background*?

Como já foi destacado nos capítulos anteriores, a liberdade é um dos temas centrais em *Graça Infinita*. Percebemos, conforme o diálogo entre Marathe e Steeply avança, que o conceito central de sua discussão filosófica é o conceito de liberdade, porque dele deriva a possibilidade de escolha.

Assim como diz Steeply, todos os valores da sociedade americana são baseados na liberdade de escolha individual (WALLACE, 2014, p. 434). Quanto mais satisfeitos em suas buscas individuais estiverem os indivíduos dessa sociedade, mais provável é que a comunidade como um todo esteja feliz. Marathe rebate Steeply falando da relevância de saber escolher, escolher sem se basear em desejos egoístas individualizados. Afinal, é devido a esse egocentrismo que talvez o plano dos A.F.R. funcione.

A partir do diálogo dos dois agentes, que analisaremos adiante, podemos nos perguntar quais são os limites da liberdade individual em uma sociedade civilizada? Ela é ilimitada ou existem regras que permitem que ela exista?

Todo cidadão que faz parte de uma sociedade organizada em um Estado e regida por leis tem seus direitos e deveres. Um dos direitos concedidos ao cidadão é o direito à liberdade. O cidadão é livre. E esse é um direito constitucional, pelo menos nos EUA. Contudo, viver em sociedade requer cooperação, e isso, às vezes, pode significar ter que controlar seus desejos mais privados a fim de comportar os interesses de outras pessoas.

Nossos desejos individuais, em uma comunidade, nem sempre são confluentes; na verdade, na maioria das vezes, são conflitantes. Imagine um mundo

⁵² WALLACE, David Foster. **Graça Infinita**. Trad. Caetano W. Galindo. 1a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 1031 n93.

em que não houvesse limite algum para as coisas que fazemos. Impossível. Mas a palavra “liberdade” significa muito para nós, e dificilmente ouviremos alguém dizer que é contra a liberdade. Na história da humanidade, vários povos e países lutaram em nome dela.

Um dos países em que o direito à liberdade é mais prezado são, em teoria, os Estados Unidos da América. Pelo menos cinco das dez primeiras emendas da constituição americana são sobre liberdade e podemos afirmar que ao menos noventa por cento da população dos Estados Unidos conhece as cinco das dez primeiras emendas *by heart*⁵³.

Elas são coletivamente conhecidas como Declaração dos Direitos dos Cidadãos dos Estados Unidos (*United States Bill of Rights*). Como parte dessa Declaração está o direito de qualquer pessoa à vida, à liberdade, à propriedade privada e o direito de portar armas, por exemplo.

A primeira emenda diz ⁵⁴: “*Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances*”⁵⁵. Como podemos ver, toda a primeira emenda fala de liberdade individual, seja ela religiosa ou de expressão.

O que está escrito na emenda concorda com uma noção bem simples e unânime de liberdade. O que seria para nós a não-liberdade? A resposta mais senso-comum para esta pergunta seria: estar preso. Ou seja, ter a liberdade de ir, vir, falar o que se pensa, interagir em sociedade etc., seria o oposto de estar preso.

“*A well regulated Militia, being necessary to the security of a free State, the right of the people to keep and bear Arms, shall not be infringed*”⁵⁶, diz a segunda emenda.

⁵³ Acesso em 01/05/2016: <http://www.cato.org/publications/commentary/our-constitution-how-many-us-know-it>

⁵⁴ Acesso em 01/05/2016: http://www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html

⁵⁵ “o congresso não fará nenhuma lei a respeito de um estabelecimento de religião, ou da proibição do livre exercício desta, ou da restrição à liberdade de expressão, ou de imprensa; ou do direito de as pessoas se reunirem pacificamente, e de pedirem ao Governo para que sejam feitas reparações de queixas”. (minha tradução)

⁵⁶ “Sendo necessária para a segurança de um Estado livre uma milícia bem regulamentada, o direito de as pessoas portarem armas não deve ser infringido”. (Minha tradução)

É muito significativo que já na segunda emenda, depois de a primeira assegurar a liberdade de pensamento, venha a menção ao direito de portar armas. Qualquer cidadão americano pode ter armas, é o cumprimento do direito do indivíduo de se defender, mas não só isso. Os cidadãos podem portar armas, principalmente, porque se apenas o governo tivesse armas, o controle e o poder sobre a população seriam maiores.

Em tempos de guerra os soldados costumavam se abrigar nas casas da população mesmo sem seu consentimento, ato que deu origem à terceira emenda: *“No Soldier shall, in time of peace, be quartered in any house, without the consent of the Owner, nor in time of war, but in a manner to be prescribed by law”*⁵⁷. A terceira emenda também fala de um direito individual, a liberdade de o indivíduo não ter sua propriedade invadida, ou a liberdade de negar hospedagem a quem quer que seja. A quarta fala do direito à privacidade, a quinta diz respeito à propriedade privada, a sexta diz que uma pessoa acusada por um crime deve receber um julgamento público e imparcial, etc.

O interessante aqui é que todas elas de uma forma ou de outra tocam na questão da liberdade e dos direitos individuais. Portanto, podemos concluir que a questão da liberdade individual é uma questão bastante relevante nos documentos mais importantes da nação americana.

No entanto, esse movimento não está apenas no papel, ele extrapola os limites dos documentos oficiais. Quem já esteve nos Estados Unidos sabe que partes da constituição são escritas em muros de escolas, são ensinadas aos alunos, sabe que existem cópias da constituição nas salas de aula, mas, principalmente, sabe que ela é difundida na mídia.

É através da televisão que mais se divulgam os direitos dos americanos. São programas, são jornais, são os *talk shows*. Todos eles propagam e reforçam a ideia de um país em que os cidadãos são livres, e de que até o governo deve medir suas interferências para não entrar em conflito com os valores do indivíduo.

É por esses motivos que grande parte da população dos EUA está ciente dos direitos especificados nessas dez primeiras e importantes emendas. O que eles mais

⁵⁷ “Nenhum soldado deve em tempos de paz se alojar em casa alguma, sem o consentimento do dono, nem em tempos de guerra, mas da maneira prescrita por lei” (minha tradução).

temem é um Estado que limite, e até impossibilite, suas escolhas individuais. Um Estado Totalitário como aquele representado por George Orwell em *1984* (1989):

*“A Party Member lives from birth to death under the eye of the Thought Police. Even when he is alone he can never be sure that he is alone. Wherever he may be, asleep or awake, working or resting, in his bath or in bed, he can be inspected without warning and without knowing that he is being inspected. Nothing that he does is indifferent. His friendships, his relaxations, his behaviour towards his wife and children, the expression of his face when he is alone, the words he mutters in sleep, even the characteristic movements of his body, are all jealously scrutinised. Not only any actual misdemeanour, but any eccentricity, however small, any change of habits, any nervous mannerism that could possibly be the symptom of an inner struggle, is certain to be detected. He has no freedom of choice in any direction whatever”.*⁵⁸
(ORWELL, 1989, p.219)

Se analisarmos bem, é exatamente contra isso, contra o controle absoluto, a vigilância constante, que as emendas operam. É claro que o papel da internet, principalmente no governo americano, tem deixado a relação liberdade/vigilância um tanto mais complexa⁵⁹. Mas, para os nossos fins, o importante é perceber o quanto esses valores de liberdade estão enraizados na cultura americana. Em um mundo como o de *1984* e até em *Brave New World*, como vimos, não há indivíduos com liberdade de escolha.

Antes mesmo da constituição, vigente nos dias de hoje e datada de 1787, existiu um documento muito importante: *A Declaração de Independência dos Estados Unidos da América*. Nesse documento, por motivos óbvios, desabrocha a noção de liberdade, que mais tarde será tão enraizada na consciência do americano: *“We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed*

⁵⁸ “Um membro do partido vive do nascimento à morte sob os olhos da Polícia do Pensamento. Mesmo quando está sozinho ele nunca tem certeza de estar sozinho. Não importa onde estiver, adormecido ou acordado, trabalhando ou descansando, no banho ou na cama, ele pode ser inspecionado sem aviso prévio e sem saber que está sendo inspecionado. Nada do que ele faça é imponderado. Suas amizades, seus lazeres, seu comportamento com a esposa e filhos, a expressão do seu rosto quando está sozinho, as palavras murmuradas no sono, até mesmo os movimentos característicos de seu corpo, são todos minuciosamente investigados. Não só qualquer má conduta, mas qualquer excentricidade, mesmo que pequena, qualquer mudança de hábito, qualquer maneirismo exasperado que pode possivelmente representar um sintoma de uma dúvida interna, com certeza será detectado. Ele não tem liberdade de escolha, para qualquer direção que seja”. (minha tradução)

⁵⁹ Basta lembrarmos do recente caso de Edward Snowden, um analista de sistemas americano que revelou detalhes sobre os programas de vigilância do governo americano.

by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness”(UNITED STATES, 1776)⁶⁰.

Quantas sociedades podem dizer que sua declaração de independência fala sobre o direito à busca da felicidade? Com certeza não muitas.

Mais recentemente tem ganhado força nos Estados Unidos o ideal político do libertarianismo⁶¹, uma filosofia política que tem como pilar a defesa da liberdade individual, de toda liberdade social possível. É a primazia da liberdade de escolha e de julgamento individual. Há várias escolas libertárias, algumas mais radicais que outras, umas até defendem o fim do poder coercivo das instituições sociais. Por outro lado, o que todas têm em comum é sua defesa do capitalismo e da sociedade baseada nos direitos à propriedade privada. Elas acreditam que a liberdade individual é a substância essencial que dá forma aos valores da vida social.

Em *Graça Infinita*, quando lhe perguntam o quê, em sua opinião, estaria na base das ações e realizações dos desejos dos americanos, Steeply responde: “*Eu, para mim pessoalmente, como americano, Rémy, no fundo mesmo, eu acho que provavelmente são aqueles velhos sonhos americanos básicos e ideais de sempre. Liberdade da tirania, da carestia excessiva, do medo, da censura da expressão e do pensamento*” (WALLACE, 2014, p.557). A afirmação da personagem confirma como o conceito de liberdade é forte no romance, assim como na sociedade americana. É assim que ele define os Estados Unidos: “*uma comunidade de indivíduos sagrados que reverencia a sacralidade da escolha individual. O direito do indivíduo de perseguir sua própria visão da melhor relação entre prazer e dor: totalmente sacrossanto. Defendido com unhas e dentes pontudos por toda a nossa história*” (WALLACE, 2014, p.558).

No artigo intitulado *Two Concepts of Liberty* (Dois conceitos de Liberdade, 1969), Isaiah Berlin fala dos conceitos de liberdade positiva e negativa. A liberdade positiva seria o que ele chama de “*freedom to*”, liberdade para. Ou seja, a liberdade que o indivíduo tem de decidir fazer alguma coisa. Ela representa as possibilidades, é o que o sujeito realmente pode fazer, e isso produz um leque gigantesco de opções.

⁶⁰ “Consideramos essas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais, dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a Vida, a Liberdade e a procura da felicidade” (minha tradução).

⁶¹ Em: <http://www.libertarianism.org/>

Com a ideia de liberdade positiva vem a ideia do ser humano que quer controle das suas próprias escolhas. No entanto, esse controle não pode ser irracional. A liberdade positiva significa ter o controle da sua própria existência ao fazer escolhas racionais para si mesmo: podemos dizer escolhas responsáveis. Isso quer dizer que não é só porque você é livre para fazer *n* coisas que de fato vai fazê-las.

O exemplo clássico é uma pessoa que precisa estudar para uma prova mas é livre para fazer diversas outras coisas, como ir ao cinema; no entanto, ela sabe que se não estudar vai, provavelmente, reprovar, e portanto estuda. Dessa forma, a pessoa fez uma escolha racional, que poderia não ser a que verdadeiramente gostaria de fazer, por prazer, e, dessa forma, tomou o controle de sua própria vida e não deixou que algo a controlasse. Outro exemplo poderia ser o de pessoas que têm a oportunidade de ver um filme tão interessante que causaria a sua morte, mas uma morte prazerosa: o que elas desejam é ver o filme, no entanto o que escolhem é não vê-lo, por um motivo maior que seu próprio desejo. Esta é a liberdade-para de Berlin:

*"The 'positive' sense of the word 'liberty' derives from the wish on the part of the individual to be his own master. I wish my life and decisions to depend on myself, not on external forces of whatever kind. I wish to be the instrument of my own, not of other men's acts of will. I wish to be a subject, not an object; to be moved by reasons, by conscious purposes which are my own, not by causes which affect me, as it were, from outside. I wish to be somebody, not nobody; a doer – deciding, not being decided for, self-directed and not acted upon by external nature or by other men as if I were a thing, or an animal, or a slave incapable of playing a human role – that is, of conceiving goals and policies of my own and realizing them. This is at least part of what I mean when I say that I am rational, and that it is my reason that distinguishes me as a human being from the rest of the world. I wish, above all, to be conscious of myself as a thinking, willing, active being, bearing responsibility for his choices and able to explain them by reference to his own ideas and purposes"*⁶². (BERLIN, 1989, p. 131)

⁶² "O sentido 'positivo' da palavra 'liberdade' deriva da escolha por parte de um indivíduo de ser seu próprio mestre. Eu escolho que minha vida e decisões dependem de mim mesmo, não de quaisquer forças externas. Escolho ser um instrumento próprio, não dos atos e vontades de outros homens. Escolho ser um sujeito não um objeto; ser movido pela razão, por propósitos lúcidos que são meus, não por circunstâncias que me afetem, por assim dizer, de fora. Escolho ser alguém, não ninguém; um executor – decidindo, e não que decidam por mim, auto-diretivo e não que naturezas externas ou outros homens ajam sobre mim como se eu fosse uma coisa, ou um animal, ou um escravo incapaz de desempenhar o papel de ser humano – isto é, desenvolver objetivos e políticas próprias e realizá-las. Isso é pelo menos parte do que eu quero dizer quando digo que sou racional e que é minha razão que me distingue do resto do mundo como um ser humano. Eu escolho, acima de tudo, ter consciência de mim mesmo como um ser pensante, disposto e ativo, que tem responsabilidade por suas escolhas e é capaz de explicá-las com relação às suas próprias ideias e propósitos". (minha tradução)

O conceito de liberdade positiva não abarca somente o desejo do indivíduo de ser o mestre de sua vida, levando em conta sua racionalidade. Ele também leva em consideração que essa racionalidade tem um papel significativo quando pensamos em uma sociedade que enfatiza o coletivo ao invés do individualismo propriamente dito.

Já a liberdade-de (*Freedom-from*) traz em si a negatividade. Em oposição à liberdade-para, em que o indivíduo age e toma uma atitude, a liberdade-de consiste na não interferência dos outros na minha liberdade ou nas minhas escolhas. Ou seja, é a liberdade livre de qualquer interferência. Segundo o teórico, essa interferência acarretaria uma interposição nas escolhas que tenho ao meu dispor. Mas o mais importante com relação a esse tipo de liberdade é a restrição, quando algo ou alguém interfere ou limita uma escolha individual. Berlin fala dessa restrição em termos de opressão, pois ela só pode ocorrer quando outros seres humanos interferem em minha liberdade. Mas essa interferência não é jamais ilimitada, como poderíamos pensar. De acordo com Berlin, se essa espécie de opressão fosse ilimitada viveríamos no caos, pois dificilmente meus propósitos individuais concordariam com os propósitos dos outros. Essa limitação das possíveis interferências que um indivíduo pode exercer em outro é feita principalmente através das leis. Lembremos da importância que os documentos oficiais têm para a nação americana. Quanto maior seja esse limite de interferência, ou seja, quanto menos interferência exista, mais liberdade o indivíduo possui. Dessa forma, pensando na constituição e na corrente do libertarianismo americano, o que essa sociedade parece defender é a extrema limitação dessas intromissões.

Percebemos que a restrição de que ele fala é muito parecida com aquela descrita por Orwell em *1984*. Portanto, essa liberdade negativa também parte do desejo de não ser controlado, ou oprimido, como dissemos. Pois, na lógica da liberdade-de, qualquer interferência é mais um receio de uma possível opressão e censura do que qualquer outra coisa. Para Berlin “*The freedom of which I speak is opportunity for action, rather than action itself. If, although I enjoy the right to walk through open doors, I prefer not to do so, but to sit still and vegetate, I am not thereby*

*rendered less free. Freedom is the opportunity to act, not action itself*⁶³ (BERLIN, 1989, p.134).

Enquanto a liberdade-para resulta de uma positividade: eu faço uma escolha e portanto, sou livre; a liberdade-de não necessariamente precisa dessa ação: ninguém interfere em minhas escolhas, posso ou não fazê-las, portanto, sou livre. Poderíamos dizer que é essa a liberdade pregada pelo libertarianismo, por exemplo, uma liberdade em que não haja interferência alheia (principalmente do governo), uma liberdade que seja uma grande gama de possibilidades da quais o indivíduo pode ou não querer usufruir.

Parece ser essa a liberdade do povo americano que habita o futuro próximo (muito próximo) imaginado por Wallace em *Graça Infinita*⁶⁴. As personagens não querem interferência, mas esse desejo de não-interferência tem consequências, pode se metamorfosear no desejo de não-ação. Se a liberdade-de permite que o indivíduo faça algo ou não, tome uma decisão ou não, as personagens de *GI* optam por não fazê-los.

Em meio às infinitas possibilidades de escolha que a não-interposição oferece, o indivíduo acaba perdido, sem saber o que escolher, daí seu desejo se transformar em uma ânsia pela anedonia. Diante de uma infinidade de alternativas, entre as quais estão aquelas que oferecem prazer, como as drogas, as personagens de *Graça Infinita* se veem numa encruzilhada, optar pela satisfação do prazer ou tomar decisões difíceis mas necessárias: um exemplo seria a decisão pela sobriedade. Como vimos, o desejo de não-ação traz muitas implicações.

A mudança no quadro televisivo na obra diz muito a respeito disso: a grande corporação de disseminação de cartuchos chamada *InterLace* acabou com as emissoras existentes através de uma ideologia baseada na visão americana de liberdade ao “associar a Liberdade de Escolha ao Direito de Ser Entretido a tudo que

⁶³ “A liberdade da qual falo é oportunidade para ação, ao invés da própria ação. Se, apesar de apreciar o direito de passar por portas abertas, eu prefiro não o fazer, mas apenas ficar sentado e vegetar, eu não me torno, dessa forma, menos livre. Liberdade é oportunidade de ação, não ação propriamente dita”. (minha tradução)

⁶⁴ Isso não quer dizer que a sociedade americana, de fato, não leve em conta a noção de comunidade. Na verdade, as crianças são estimuladas a participar e ajudar a sua comunidade desde muito cedo e isso é muito apreciado mais tarde, quando essas crianças, então, buscam uma vaga na universidade. Mas, como é o caso nas distopias, Wallace exagera uma tendência individualista presente nessa sociedade.

era EU e a tudo que era verdade” (WALLACE, 2014, p. 542), dando a oportunidade de o espectador escolher, *quase 100%*, o que passa na tela. Em outras palavras, eles apelaram ao inconsciente americano de não-interferência, associando-o à um *Direito*, como o direito à busca da felicidade. Além disso, o poder de escolha está todo nas mãos de um indivíduo: é dar a oportunidade de escolha, praticamente infinita, àquele que vê. Mas, na realidade, essa escolha infinita é uma ilusão de escolha. No artigo *E Unibus Pluram: Television and US fiction*, Wallace fala a respeito de uma propaganda da Pepsi: *“It’s not really choice that the commercial is selling John Briefcase on, ‘but the total negation of choices”*⁶⁵ (WALLACE, 1998, p. 60). Em outras palavras, ao associar a liberdade de escolha ao Direito de ser entretido, a *InterLace*, na verdade, tirou a escolha que o indivíduo tinha de querer ou não ser entretido. O entretenimento vira um imperativo. Não é uma escolha, é a negação da escolha.

Steepley diz a Marathe em seu encontro no topo de uma montanha em Tucson: *“Isso você não pode generalizar pra muita gente entre nós, já que todo nosso sistema se baseia na liberdade do indivíduo de perseguir seus desejos individuais”* (WALLACE, 2014, p.556).

Wallace usa, através da voz de Marathe, os mesmos conceitos de liberdade-para e liberdade-de que Isaiah Berlin usa em seu artigo, e eles têm significados algo semelhantes. Para Marathe, a liberdade-para seria a liberdade para escolher com responsabilidade, a liberdade para agir:

“Mas e a liberdade-para? Não apenas livre-de. Nem toda a compulsão vem de fora. Você finge que não vê isso. E a liberdade-para. E a possibilidade da pessoa escolher livremente? Como escolher qualquer coisa além das egoístas escolhas de uma criança se não há um pai pleno-de-amor para guiar, instruir, ensinar a pessoa a escolher? Como será essa liberdade de escolha se você não aprende a escolher”. (WALLACE, 2014, p. 330)

Da mesma forma, a liberdade-para de Berlin é aquela em que se escolhe fazer algo, usando a razão. Ao contrário da liberdade-para, a liberdade-de de Marathe, poderia ser interpretada como livre de interferência e responsabilidade, apenas atendendo aos desejos egoístas de um único indivíduo. A liberdade, nesse sentido atenderia apenas aos desejos individuais, mesmo que esses desejos afetassem

⁶⁵ “não é, na verdade, escolha que o comercial está vendendo para o John Mala, ‘mas a total negação de escolhas”. (minha tradução)

terceiros. Para Berlin a liberdade-de é livre de qualquer interferência, e não necessariamente requer ação: ela pode corresponder à inação, à não-escolha ou à escolha sem responsabilidade. Essa semelhança não fica apenas em termos conceituais: ela vai além. Wallace traz essa discussão para o romance, articulada até melhor que no artigo do filósofo, na voz dissonante de Marathe, o Outro que tem uma visão excedente privilegiada sobre os Estados Unidos.

Depois de Steeply dizer “*nós queremos escolha, uma sensação de eficácia e escolha*” (WALLACE, 2014, p. 557), Marathe começa sua longa exposição perguntando “*Eu estou aqui pensando, eu, nas equações desse tipo EUA: o maior bem é o máximo de prazer de cada pessoa individual EUA? Ou será o máximo de prazer para todas as pessoas?*” (Ibid.).

Ao que Steeply replica: “*O gênio americano, a nossa boa fortuna é que em algum ponto da trajetória lá da história americana eles perceberam que cada americano tentando perseguir o seu bem maior resulta no final na maximização do bem de todos*” (WALLACE, 2014, p.558). É precisamente essa a discrepância entre a liberdade negativa (liberdade-de) e a liberdade positiva (liberdade-para). Marathe, então, propõe analisar um exemplo.

E seu exemplo é o mais simples possível. “*Suponha que eu e você, nós dois queremos tomar uma boa tigela quente da [...] sopa de ervilha Habitant [...], mas só há uma lata⁶⁶ [...] então eu, meu prazer de comer (a sopa) tem o preço de tua dor de não comer sopa quando você deseja muito*” (WALLACE, 2014, p.560). Aqui, Marathe coloca em jogo a tão prestigiada liberdade individual de escolha do americano. O outro quer a mesma sopa que você seria uma forma de interferir em seu desejo individual. Ele continua: “*OK? OK, sim, porque deveria eu, como o indivíduo sagrado, dar metade da minha sopa? Meu próprio prazer acima do tormento é o que é bom, pois eu sou um leal EUA, um gênio desse desejo individual*” (Ibid.).

Enquanto isso, Steeply tenta encontrar saídas para o dilema apresentado por Marathe. Ele propõe, por exemplo, leiloarem a sopa, e quem der mais dinheiro ficar com ela. Mas essas questões são irrelevantes para Marathe. O que ele quer saber é se um indivíduo americano poderia abdicar de um prazer momentâneo, renegando seu desejo e tendo, dessa forma, seu prazer postergado. Abdicar da sopa significaria agir; comê-la, sucumbir. Ser capaz de abdicar de seus desejos individuais significa

⁶⁶ De porção única. (Minha nota)

viver em sociedade e respeitar o outro. Significa agir e fazer uma escolha racionalizada que nem sempre consiste na realização de seu próprio desejo individual.

*

A razão pela qual desenvolvi essa discussão a respeito da liberdade foi a necessidade de demonstrar como o direito à liberdade e a consciência desse direito pelo cidadão americano estão arraigados nessa sociedade. Principalmente a sociedade figurada no romance de David Foster Wallace. Expus aqui exemplos (tirados da política, da filosofia e do próprio romance) de um discurso que podemos considerar mais oficial, mas que também faz parte do cotidiano do cidadão comum, da vida de cada indivíduo.

É esse o indivíduo representado por Wallace, um indivíduo que recebe um *input* diário do quão importante é sua liberdade. Para além de demonstrar essa importância, procurei mostrar como a discussão entre liberdade-de e liberdade-para está presente também em *Graça Infinita*.

A personagem Marathe apresenta uma discussão sobre a liberdade na sociedade americana, e conclui que essa liberdade não passa de uma liberdade *aparente*. Para ele o que realmente está no cerne da questão da liberdade é a possibilidade de escolha do indivíduo. Mais que a possibilidade, a capacidade, o poder de tomar decisões. O poder de ESCOLHA.

A verdade é que a discussão filosófica dos dois agentes começa justamente com a noção de escolha e eles já partem do pressuposto de que a nação americana preza demasiadamente a liberdade. Mas, para Marathe, o principal elemento da liberdade é a capacidade de escolher: “*Nossas ligações são nosso templo, aquilo que adoramos, não? Isso a que nós nos entregamos, isso que investimos com fé. [...] Escolha bem suas ligações*” (WALLACE, 2014, p. 112). Para ele, os americanos têm inúmeras possibilidades de escolha, permitidas pela liberdade, mas não sabem escolher:

“*Quem ensina às suas crianças EUAs como escolher seu templo? O que amar a ponto de não pensar duas vezes? [...] Pois essa escolha determina todo o resto. Não? Todas outras nossas escolhas que vocês dizem livres-escolhas decorrem disso: qual é seu templo. Qual é o templo então, para os EUAs? Qual é, quando vocês receiam ser necessário proteger essas pessoas*

delas mesmas, se malvados quebequenses conspiram para pôr o Entretenimento dentro de seus lares cálidos". (WALLACE, 2014, p. 113)

Steeply chega a questionar Marathe, dizendo que as vezes morrer por alguém, como no amor trágico, pode não ser uma escolha: "*E se você simplesmente ama? sem decidir?*" (Ibid.), o que é uma pergunta muito válida e o leitor mesmo pode se pegar questionando as mesmas coisas. Marathe responde da seguinte maneira:

"Aí em tal caso o seu templo é o eu e o sentimento. Aí em tal exemplo você é um fanático do desejo, escravo dos sentimentos estreitos e subjetivos do eu; um cidadão do nada. Você se torna um cidadão do nada. Você está por conta própria e sozinho. [...] num caso como tal você se torna um escravo que acha que é livre. A mais patética das servidões. Não o trágico. Não as canções. Você acha que morreria duas vezes por um outro, mas em verdade você morreria só por seu eu somente, o sentimento dele. [...] Você em tal caso não tem nada. Nada de chão ou de pedra sob os pés. Você cai; você voa daqui para lá. Como se diz: 'tragicamente, involuntariamente, perdido'". (WALLACE, 2014, p. 113)

Marathe é enfático e até mesmo duro naquilo que diz. Seu discurso nos oferece vários elementos para pensar essa liberdade da sociedade americana representada no romance. Para ele pouco importa ser livre se não se sabe fazer escolhas. Quando Marathe fala sobre ser um *cidadão do nada*, imediatamente recordamos os casos do adido comercial, de Ernest Feaster e do próprio James Incandenza, todos eles tomados por esse desejo do nada. A ideia de Marathe é: se a única coisa que alguém deseja é satisfazer os próprios desejos, então esse alguém já é frustrado de saída. Pois na vida, em um momento ou outro, a pessoa pode não ser capaz de se satisfazer e talvez essa frustração seja a raiz da anedonia dessas personagens.

No livro *Em Busca de Sentido*, Viktor Frankl, ao falar da necessidade humana de ver sentido na vida diz: "*Do ponto de vista europeu, é bem característico da cultura norte-americana o fato de que a todo momento as pessoas são exortadas a 'ser felizes'. Mas a felicidade não pode ser buscada; precisa ser decorrência de algo*" (FRANKL, 1991, p. 119). Uma das maneiras pelas quais essa exortação à busca da felicidade ocorre é através das realizações dos desejos individuais⁶⁷.

⁶⁷ Uma das personagens entrevistadas em *Brief Interviews With Hideous Men* fala extensamente sobre esse livro de Viktor Frankl. O mais interessante é que, a partir do livro de Frankl, essa personagem fala também de escolha: "I'm calm, don't worry about me. It's like Frankl's thing of learning it's not automatic, how it's a matter of choice to be a human being" (2007, p. 123). A maneira como a personagem articula

Essa exortação está presente em grande parte das propagandas de televisão, que dizem que qualquer um, desde que trabalhe arduamente, consegue obter diversas coisas e através dessas coisas obter a felicidade⁶⁸, e o americano não mede esforços para consegui-la. A propaganda do Cadillac refenciada na nota representa muito bem a busca do sonho americano. Nela o ator Neal McDonough fala da diferença entre a América e os outros países, em que as pessoas param para tomar um café e tiram agosto de férias enquanto os americanos trabalham duro porque são sonhadores e querem conquistar coisas. Há uma grande quantidade de propagandas que vão ao ar na televisão americana e destacam histórias individuais de superação e mostram como o produto que estão tentando vender ajudou essas mesmas pessoas a atingirem seus objetivos. Em uma delas um jogador de futebol americano diz ser filho de imigrantes, e que seus pais conseguiram realizar o sonho americano e dessa forma ajudaram-no a realizar o seu próprio: tornar-se um jogador de futebol.

A finalidade de mostrar a história do rapaz foi dizer que a empresa “x” ajudou a suavizar a distância existente entre seus pais e ele⁶⁹. A exemplo dessa propaganda, muitas outras fazem você se identificar pessoalmente com a história contada, o que sugere um apelo pessoal ao produto promovido. Ademais, essa identificação pessoal pode vir acompanhada de uma sensação ilusória de pertencimento. O romance de Wallace trata, no limite, daquilo que as pessoas podem fazer e dos esforços que envidam no caminho da busca dessa “felicidade” tão disseminada na cultura americana. Para além disso, o autor trata das alternativas escolhidas pelas personagens quando essa busca é frustrada. A escolha que fazem, de serem levadas pelas circunstâncias. É o mundo do avesso pós-moderno. Um carnaval de angústias que vamos explorar mais detalhadamente nas próximas páginas.

A ideia da busca da felicidade que, por vias tortuosas, leva ao isolamento pessoal, é esboçada no romance por Gehardt Schtitt, diretor atlético da *Academia de Tênis Enfield*, e é expressada através de sua própria filosofia de jogo. Seus valores

a questão da escolha contrasta com o desejo de não-ação apresentado por algumas personagens de *Graça Infinita*, pois essa escolha de ser humano parte de um desejo por ação, de ser, ao contrário do desejo de não ser da anedonia.

⁶⁸ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=xNzXze5Yza8>. Acessado em: 10 de Agosto de 2015.

⁶⁹ Em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDM-PYZOslo>

de honra, disciplina e fidelidade em favor de uma comunidade ou “unidade maior”, contrastam com os valores da sociedade americana expostos na obra.

Para ele, *“praticar esporte na juventude era aprender a sacrificar os férvidos e estreitos imperativos do Eu – as necessidades, os desejos, os medos, as multiformes carências da vontade apetitiva individual – em nome dos mais amplos imperativos de uma equipe”* (WALLACE, 2014, p. 88). É engraçado notar a similaridade entre a filosofia de Schtitt e o dialogismo de Bakhtin. Para Schtitt, apesar de serem oponentes, os jogadores de tênis dependem um do outro, quando um deles lança a bola o outro responde e essa resposta é, por sua vez, antecipada por seu adversário. Mesmo sendo um esporte majoritariamente individual, ele sublinha que não há jogo sem o outro:

“Essa diagnata infinidade de infinidades de escolha e execução, limitada pelo talento e pela imaginação do eu e do adversário, recurvada sobre si própria pelas fronteiras delimitadoras da habilidade e da imaginação que derrubavam finalmente um dos jogadores, que evitavam que ambos vencessem, que faziam daquilo, finalmente, um jogo, essas fronteiras do eu” (WALLACE, 2014, p. 87)

Em outras palavras, dentro dessa lógica do jogo, os desejos de um jogador são limitados pelos desejos do outro e vice-versa: *“o garoto que compete do outro lado da rede: ele não é o inimigo; ele é um parceiro de dança”* (WALLACE, 2014, p. 89). Assim como a crença defendida por Marathe, a filosofia apresentada por Schtitt é baseada em escolhas, a escolha de sacrificar algo extremamente individual, como os desejos, por algo maior que o “eu”. Mas ele admite que é difícil transmitir esses valores em uma nação como os Estados Unidos:

“mas quem é que pode imaginar esse treinamento a serviço do seu propósito original numa nação experialista e exportadora de lixo que esqueceu a privação e a carestia e a disciplina que a carestia ensina ao exigir? Nesses EU da moderna A onde o estado não é uma equipe ou um código, mas uma espécie de intersecção mal definida de desejos e medos, onde o único consenso público a que um garoto tem que se render é a reconhecida primazia da necessidade de perseguir em linha reta essa ideia plana e míope da felicidade pessoal: ‘o prazer feliz da pessoa sozinha não?’” (WALLACE, 2014, p.88)

Fato importantíssimo: Schtitt não é americano. A sua visão dos Estados Unidos não é muito diferente daquela apresentada por Marathe, em que os desejos individuais imperam. A busca da felicidade através do prazer está muito ligada ao

consumo no romance, principalmente ao consumo de entretenimento e de drogas. Vale notar que, em sua nova configuração, as nações da América do Norte se juntaram em uma potência chamada *Organização das Nações da América do Norte*, O.N.A.N., que por sua vez lembra a prática do ONANismo, ou seja, a masturbação. Curiosamente ressoa aqui a frase de Schtitt: “o prazer feliz da pessoa sozinha”.

No livro *A Felicidade Paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo* (2007), o filósofo Gilles Lipovetsky fala sobre a relação entre o consumo e a felicidade. Na primeira parte de seu livro ele chama a sociedade nossa contemporânea de “*sociedade do hiperconsumo*”. Para ele, a cultura ocidental gira em torno do consumo, da sociedade capitalista e da produção de massa. Tudo isso não é novidade: o diferencial desse sistema nos dias de hoje é que ele se volta cada vez mais para o indivíduo, oferecendo inúmeras opções de lazer e cultuando um prazer privado. A individualização exagerada do consumo abarca todas as faixas etárias e esferas sociais. A ideia que se cria, então, é de que o consumo é diretamente proporcional à felicidade. Em outras palavras: se consumimos somos felizes. É a civilização do desejo, do culto ao material e imediato.

O conceito de consumo aqui, principalmente no que se refere ao escopo do romance, vai além do simples ato de comprar: ele significa tragar, ingerir, comer, sorver, absorver. Ou seja, deve ser visto também em seu sentido de dependência, vício. O consumo está diretamente ligado à escolha. Em um sistema de hiperconsumo, o leque de escolhas individuais foi expandido e os consumidores têm a “liberdade” de escolher entre os diversos bens materiais personalizados que os cercam (a exemplo do que fez a *InterLace*). A verdade é que a comercialização os encurrala. Assim como o exemplo do adido médico mostrado no romance, em que os cartuchos de TP chegavam por correio em sua casa, o comércio vem até nós. Antes precisávamos ir até as lojas; hoje o comércio chega a nossas casas. Os produtos nos são recomendados. A política em vigor é a do conforto, das distrações. Se quisermos, podemos consumir vinte e quatro horas por dia, trezentos e sessenta e cinco dias por ano.

Lipovetsky fala em sua obra do “turboconsumismo” que encontra lugar propício para florescer na internet, pois lá não existe tempo, nem lugar, muito menos limite. Tais características mudam até o modo como nós lidamos com o tempo, que cada vez mais se torna um presente absoluto e nos torna desconectados do passado e do futuro. O “turboconsumidor” já não sabe diferenciar entre o essencial e o superficial

ou desnecessário. O que significa que ao mesmo tempo em que traz liberdade de escolha, o consumo escraviza. Quanto mais opções menos o consumidor sabe escolher e mais perdido fica. Ressoam aqui as palavras de Marathe, quando ele diz que nos tornamos escravos do eu ao buscar satisfazer apenas desejos individuais. Falando sobre a sociedade “turboconsumidora” o filósofo diz:

“Na medida em que se amplia o princípio de pleno poder sobre a direção da própria vida, as manifestações de dependência e de impotência subjetivas se desenvolvem num ritmo crescente. O que se representa na cena contemporânea do consumo é tanto Narciso libertado quanto Narciso acorrentado”. (LIPOVETSKY, 2007, p. 127)

A sociedade turboconsumidora, ou o turboconsumo: é essa umas das possíveis significações que o “Entretenimento” de David Foster Wallace pode representar no romance. A citação de Lipovetsky pode ser lida da seguinte forma: aquilo que consumimos também nos consome. Ou como um dos narradores de *Graça Infinita* diz: “O que parece ser a saída da jaula é na verdade as barras da jaula [...] a entrada diz SAÍDA. Não há saída” (WALLACE, 2014, p.282). O que nos liberta pode nos aprisionar. Wallace discute muito bem essa felicidade paradoxal, mais uma vez através da voz de Marathe.

Na maior parte do tempo que passam juntos no romance, Steeply e Marathe estão discutindo o “Entretenimento”, seus efeitos, e suas causas. Em uma dessas conversas Marathe diz: “os fatos da situação dizem com clareza. O que se sabe. Isso é uma produção EUA. Feito por um americano nos EUA. O apetite pelo encanto dele: isso é também EUA” (WALLACE, 2014, p. 327). Não só é relevante o fato de que o “Entretenimento” foi feito por um americano, mas também o fato de que esse mesmo americano tem como apelido familiar o nome “Sipróprio”, que carrega toda a ideia individualista ligada à liberdade da busca da felicidade individual. Além disso, as iniciais de seu nome de batizado formam a palavra JOI (James Orin Incandenza), que tem a mesma pronúncia que a palavra inglesa para diversão/prazer (JOY). Canalizados na personagem de James e seu filme estão todos os conceitos de que falamos até agora, também incorporados à narrativa do romance: Liberdade → Felicidade → Prazer → Escolha.

Para Marathe, o governo americano está com tanto medo da possível disseminação do *Samizdat* justamente por esse motivo: a incapacidade de escolha de

seus cidadãos. Principalmente quando essa escolha envolve algo que lhes dê prazer. Um dos clichês ditos por Marathe é *“Você é o que você ama”* (WALLACE, 2014, p. 112). Se o templo dos cidadãos americanos representados no romance é o prazer individual, então os *Assassinos Cadeirantes* não vão precisar de esforço algum que os convença a ver o filme de J.O.I:

“Nós, nós não vamos forçar nada nas pessoas EUA dentro de seus lares quentinhos a elas. Nós vamos só tornar disponível. Entretenimento. Vai haver então algumas escolhas, de entrar na dança ou escolher não. [...] Como vão os EUAs escolher? Quem foi que lhes ensinou a escolher com cuidado? Como vão seus Escritórios e Agências proteger essas pessoas? Com leis? Matando québequois? [...] como vocês estavam matando colombianos e bolivianos para proteger os cidadãos EUA que desejam os narcóticos deles? Como foi que isso funcionou para suas Agências e Escritórios, a matança? Quanto tempo levou para os brasileiros tomarem o lugar dos mortos da Colômbia?” (WALLACE, 2014, p. 328)

Isto é, o governo americano está atacando o problema errado: enquanto os cidadãos não souberem escolher sempre haverá ameaças. Uma ameaça substituindo a outra. Isso porque mais importante do que ter liberdade é saber escolher: *“Liberdade é apenas o aspecto negativo do fenômeno integral cujo aspecto positivo é a responsabilidade. Na verdade, a liberdade está em perigo de degenerar, transformando-se em mera arbitrariedade, a menos que seja vivida em termos de responsabilidade”* (FRANKL, 1991, p. 113). Os americanos, que precisam ser protegidos deles mesmos, talvez escolhessem ver o filme e morrer de prazer pensando que uma morte por prazer não seria das mais ruins: *“Um EUA que morreria – deixaria seus filhos morrerem, cada um – pelo suposto perfeito Entretenimento, por esse filme. Que morreria por essa chance de receber de bandeja essa morte de prazer, em seus lares quentinhos, sozinhos, imóveis”* (WALLACE, 2014, p. 328). Não de acordo com Marathe: para ele essa morte significaria, ou comprovaria, o egoísmo, o individualismo e o solipsismo do ser. Justamente por isso, pessoas que se levam por essa opção seriam pessoas que necessitam ser protegidas de si mesmas. A morte sempre é sozinha e individual, mas uma morte voluntária para suprir um desejo de prazer é uma morte no nada. Diz Marathe:

“Mas alguém em algum momento deixou vocês esquecerem como escolher, e o quê. Alguém deixou seus povos esquecerem que era a única coisa de importância, escolher. Tão completamente esquecendo que quando eu digo

escolher para você você faz expressões com o rosto como que 'Láááá se vamos nós'. Alguém ensinou que templos são para fanáticos só, tirou os templos e jurou que não havia necessidade de templos. E agora não há abrigo. E não há mapa para achar o abrigo de um templo. E vocês todos andam tateando no escuro, nessa confusão de permissões. A sem-fim busca da felicidade da qual alguém deixou vocês esquecerem as velhas coisas que possibilitam a felicidade" (WALLACE, 2014, p. 329)

O “eu” nessa América distópica de Wallace não ama a nada fora de si mesmo. É isso que Marathe quer dizer quando fala que não há templos, pois não há templos além do ser. Nessa *confusão de permissões*, os indivíduos escolhem a si próprios e aos seus desejos privados.

Como vimos, um dos principais temas/questões apresentados por Wallace e ponderados por suas personagens é o tema da liberdade individual. Não só o tema da liberdade é bastante recorrente, mas também (talvez o mais significativo na obra de Wallace) O QUÊ esse indivíduo faz com sua liberdade e COMO isso afeta suas relações com o outro. A partir da argumentação apresentada acima, percebemos que o indivíduo tem pelo menos duas escolhas quanto a como se relacionar com a liberdade: ele pode escolher agir e se responsabilizar pelas escolhas que sua liberdade lhe proporciona, ou pode escolher a letargia, a não-ação, o sentimento por vezes egoísta de realização do desejo individual, sem uma racionalização anterior à essa escolha. Em uma delas o caminho que se traça é para dentro de si, para si próprio, na outra é para fora, leva em consideração os outros ou a comunidade em que se vive. Retomando as noções de Isaiah Berlin, os indivíduos de *Graça Infinita* são aqueles que conseguiram chegar ao limite extremo de não-restrição. Como vimos, a liberdade total de interferências externas não é viável, deve existir uma porcentagem de restrições. No universo criado por Wallace, que reflete a sociedade americana, essa porcentagem necessária de restrições é muito pequena, e o cidadão comum defende que ela seja menor ainda. Ou seja, a liberdade-de já é um pressuposto dessa sociedade. No entanto, Berlin enfatiza que a vida em sociedade é essencialmente interdependente e que precisamos saber escolher: “*What is freedom to those who cannot make use of it? Without adequate conditions for the use of freedom, what is the value of freedom?*”⁷⁰ (BERLIN, 1969, p. 139). Na verdade, a liberdade-de e a

⁷⁰ “O que é a liberdade para aqueles que não sabem usá-la? Sem as condições adequadas para o uso da liberdade, qual o valor da liberdade?” (minha tradução)

liberdade-para são também interdependentes, preciso não ser oprimido ou restringido a fim de que possa fazer uma escolha ativa. O que acontece no caso das personagens de Wallace é que elas herdaram a liberdade-de, mas não sabem o que fazer com ela, Narciso liberto se transforma em Narciso acorrentado. O passo de tomar uma decisão que essa liberdade permite não é dado. Elas estão perdidas em meio à sua *confusão de permissões*. Diante de uma infinidade de opções, elas não sabem o que escolher, se elas escolhem algo é a não-ação, a não-escolha. A personagem chamada Erdedy resume bem a angústia causada por essa miríade de opções:

“Mas não conseguia se distrair com o TP porque não conseguia ficar com qualquer dos cartuchos de entretenimento por mais de uns poucos segundos. Assim que reconhecia o que exatamente havia num cartucho ele tinha uma forte sensação de angústia, de que havia algo mais divertido em outro cartucho e que ele estava potencialmente perdendo aquilo”. (WALLACE, 2014, p. 30)

Erdedy tem tantas opções que não sabe escolher e acaba não querendo escolher por medo de escolher errado, sua decisão termina sendo a de se deixar levar, pois ter todas essas possibilidades à mão o assusta. Ele acaba desistindo de sua liberdade-para. Dentro da ótica que apresentamos até aqui, a liberdade parece ser um fim em si mesmo, é esse o fim que o indivíduo busca, ser livre. Mas ainda de acordo com Berlin, a liberdade não é o único fim do homem. *“To avoid glaring inequality or widespread misery I am ready to sacrifice some, or all, of my freedom: I may do so willingly and freely; but it is freedom that I am giving up for the sake of justice or equality or the love of my fellow men”*⁷¹ (BERLIN, 1969, p. 140). Em outras palavras, e em concordância com os discursos de Marathe e Schittt, a liberdade não pode ser desvinculada de uma orientação filosófico-moral, que os americanos parecem não ter. Deram liberdade a eles, mas ninguém os ensinou a escolher.

A liberdade é também um fator indispensável quando se trata do evento do carnaval. Sabemos que as leis do carnaval se baseavam (e ainda se baseiam) nas leis da liberdade. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), Bakhtin relata que:

⁷¹ “Para evitar a desigualdade conspícua ou a miséria difundida eu estou pronto para sacrificar uma parte, ou toda, minha liberdade: posso fazê-lo livre e desejosamente; mas é da liberdade que desisto em favor da justiça ou igualdade ou pelo amor ao meu próximo”. (minha tradução)

“As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda a distância entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens”. (BAKHTIN, 1981, p.140)

Ou seja, o carnaval deixava entrever uma visão não-oficial do mundo. A oficialidade da sociedade medieval consistia no sistema feudal hierárquico do senhor e seus vassallos. O que acontecia durante os meses de carnaval era uma festa em que as leis e regras sociais cotidianas não vigoravam: em seu lugar estavam *“um segundo mundo e uma segunda vida”* (BAKHTIN, 2013, p. 5). Oficialmente existia um sistema que enfatizava as diferenças sociais e impossibilitava qualquer aspiração à igualdade. O senhor era o senhor, o vassallo era o vassallo. O nobre nascia nobre com seus privilégios e o trabalhador nascia sob suas leis.

Contudo, durante o carnaval o riso juntava a todos, mesmo que fosse somente uma ilusão de igualdade. O carnaval representava o apagamento de fronteiras: era uma festa das ruas em que todos, sem distinção, tinham papel ativo. Todos participavam. Nesse período, que não era necessariamente curto, era como se a verdade do carnaval fosse a única existente. Vivia-se a vida do carnaval. Em outras palavras, a brincadeira, destituída de regras, se transformava em vida real. E essa vida era boa e feliz, pois representava um mundo de possibilidades onde bobos, bufões e anões se mesclavam com outras gentes. Onde pobre e nobre tinham a oportunidade de estabelecer qualquer tipo de comunicação. Nas palavras de Bakhtin o carnaval era *“o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”* (BAKHTIN, 2013, p. 8). Em outras palavras, o carnaval era uma espécie de liberdade temporária.

Essas características da festa do carnaval tinham um significado muito especial para todos que dela participavam, porque afinal de contas nas festas oficiais a atitude habitual era destacar as diferenças sociais com insígnias e títulos. Já nas festas carnavalescas havia a possibilidade de contato entre indivíduos que normalmente viviam separados. O carnaval era, então, uma abertura ao outro desconhecido, possibilitava a comunicação entre o EU e o OUTRO, absolutamente diferentes. Bakhtin resume com perfeição o sentimento presente durante as festividades:

“A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre os seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero”. (BAKHTIN, 2013, p. 9)

Agora, o que acontece se mudarmos esse cenário carnavalesco medieval para o contexto pós-moderno, especificamente aquele representado no romance distópico de Wallace? As personagens de Wallace são indivíduos (uso a palavra indivíduo por um motivo, pois trata-se de um sujeito que é uma unidade indivisível, uma unidade em si mesma) que estão envolvidos em tramas e temas que giram em torno do tema maior do vício. Vício em drogas, vício em televisão, vício em entretenimento: enfim, vício em prazer. Grande parte dessas personagens é o que podemos chamar de personagens marginais, e não somente no sentido social mais amplo de párias da sociedade, mas sobretudo marginais em seu próprio meio, no seu contexto micro familiar.

Um exemplo disso é uma personagem que podemos considerar como uma das principais: Harold Incandenza. Hal é um jovem de classe média alta, que estuda em uma escola interna de tênis fundada por seu pai, James. Ele é um menino extremamente inteligente e talentoso, mas é também inseguro nas mesmas proporções. No presente em que maior parte da narrativa acontece, *o Ano da Fralda Geriátrica Depend*, Hal está em seu lugar secreto, secretamente fumando maconha, e pensando a respeito de sua necessidade em manter isso em segredo: *“Hal gosta de ficar chapado em segredo, mas um segredo maior ainda é que ele é tão ligado no segredo quanto em ficar chapado”* (WALLACE, 2014, p.54).

Muitos dos jovens jogadores de tênis e estudantes de Enfield usam drogas para relaxar, assim como o adido fazia com o entretenimento, i.e., para *“basicamente reiniciar a placa-mãe e apagar todos os circuitos e se recuperar lentamente e praticamente renascer neurologicamente e começar do zero o ciclo gradual...essa rotina circular”* (WALLACE, 2014, p.58). O narrador ainda se questiona, *“[t]ipo quem é que não está (usando drogas), num certo momento da vida, nos EUA e nas regiões Interdependentes, nestes tempos em geral complicados”* (Ibid.).

No romance, a experiência com as drogas é assemelhada à experiência com o entretenimento; as duas são usadas como um método de escape, de relaxamento, para a pessoa se recuperar neurologicamente do ciclo rotineiro da vida. Mais adiante

o narrador diz que “a experiência americana parece sugerir que as pessoas são virtualmente ilimitadas na sua necessidade de se entregar a alguma coisa, em vários níveis. Só que algumas preferem fazer isso em segredo” (Ibid.). Aquilo a que o indivíduo se entrega é o seu “templo”, como diz Marathe. O narrador generaliza essa experiência, elevando seu nível à dimensão nacional. Uma *experiência americana*. Uma experiência que manifesta o desejo de se deixar levar, se *entregar* a algo, o que sugere similarmente um desejo de inação, de inatividade. Se partimos do pressuposto de que a opressão ou restrição na sociedade americana é mínima e que por conta disso as opções que o americano têm diante de si são praticamente ilimitadas, o seu desejo de inação surge da impossibilidade de lidar com a liberdade que possuem PARA escolher. Ou seja, se nada é restringido eles têm a liberdade para escolher o que quiser e com a ilusão de estarem exercendo plenamente sua liberdade, acabam se deixando levar pela satisfação de seus desejos individuais de prazer, sem limites.

De uma forma semelhante, o carnaval de Bakhtin continha em si o prazer, a alegria e a satisfação individual, mas ao contrário do que acontece no mundo de Wallace, o máximo de liberdade carnavalesca tinha um limite temporal. Na verdade, essa liberdade sem limites carnavalesca funcionava porque havia o retorno à uma realidade em que a liberdade era, de certa forma, mais contida. Como disse Berlin, precisamos saber sacrificar a liberdade que temos, que não pode ser um fim em si mesma, em favor de algo maior que nossos desejos particulares. A liberdade convive com outras necessidades do homem, como justiça e igualdade, por exemplo. Somente nessa equação ela produz um resultado. Uma liberdade sem limites quantitativos e temporais se traduz em um carnaval sem fim, que acaba levando o indivíduo a morte.

No artigo *Authority and American Usage*, presente na coletânea de textos *Consider the Lobster* (2005), um ensaio que supostamente seria uma revisão do *Dictionary of Modern American Usage*, mas que vai além disso ao questionar a autoridade daqueles que escrevem dicionários, com uma boa dose de ironia, Wallace fala de ética, política, gramática, poder e comunidade. Ao pensar em linguagem, Wallace escreve em uma das notas interpolativas:

“Many of us are prone to lay-philosophizing about the weird privacy of our own mental state, for example; and from the fact that when my knee hurts only I can feel it, it’s tempting to conclude that for me the word pain has a very subjective internal meaning that only I can truly understand. This line of thinking is sort of like the adolescent pot-smoker’s terror that his own inner

experience is both private and unverifiable, a syndrome that is technically known as Cannabic Solipsism".⁷² (WALLACE, 2005, p. 87)

Nesse trecho, Wallace praticamente descreve as ações e sentimentos de Hal, que é tão obcecado pelo segredo de estar drogado, ou seja, a privacidade do ato, quanto é obcecado por estar drogado. A fuga de Hal é privada, ele não deseja e não quer dividi-la com ninguém. Em outras palavras, se trata de uma experiência individual. Ademais, Wallace apresenta também um diagnóstico para o garoto de dezessete anos que inicia um vício em maconha: o Solipsismo Canábico.

A fuga de Hal daquilo que é a realidade se torna cada vez mais frequente e acaba levando-o cada vez mais para dentro de si. Durante a narrativa Hal se transforma gradualmente em alguém alienado das coisas que o circundam, se colocando em uma posição marginal em relação àqueles com quem se relaciona.

Quanto mais conhecemos as personagens de David Foster Wallace, mais grotescas e marginais elas nos parecem. O grotesco para Bakhtin é baseado na imagem do corpo, mas não um corpo dissociado de suas características. O corpo grotesco está em constante conexão com o mundo: o que o mundo injeta nele, ele projeta para o mundo, como em uma espiral renovadora. Tanto a ideia de ciclo quanto a ideia de projeção, excreção, são muito significativas em *Graça Infinita*. Basta lembrarmos a relevância do lixo e dos resíduos no universo figurado na obra, isso para citar apenas um exemplo.

A partir dessa característica inicial já podemos iniciar uma aproximação entre o mundo representado por Wallace e o mundo carnavalizado. Como dissemos anteriormente, no carnaval existia um mundo de liberdade, um mundo de possibilidades infinitas. O carnaval era o riso e representava a felicidade do povo. Similarmente, as personagens de Wallace vivem em um mundo de possibilidades infinitas, que prega incessantemente o direito à liberdade individual e principalmente o direito à busca da felicidade (*the pursuit of happiness*). É exatamente nessa busca, ou melhor, na liberdade dessa busca, que o indivíduo pós-moderno se perde e perde

⁷² "Muitos de nós somos inclinados a deitar filosofando a respeito da estranha privacidade de nosso próprio estado mental, por exemplo; e sobre o fato de que quando meus joelhos doem somente eu posso senti-lo, é tentador concluir que para mim a palavra dor tem um significado interno e subjetivo que só eu posso realmente entender. Essa linha de pensamento é tipo como o terror que o adolescente fumador de maconha tem de que sua própria experiência interna seja tanto privada quanto inverificável, uma síndrome que é tecnicamente conhecida como Solipsismo Canábico". (minha tradução)

sua capacidade de conexão com o outro. Os teleputadores, por exemplo, são dispositivos que promovem o isolamento do espectador, que acaba entrando em um mundo próprio e particular, um mundo que exige muito pouca reação e interação e que, pelo contrário, afasta o indivíduo do convívio com outras pessoas e eventos que o circundam. Não é a toa que o grande “vilão” do romance seja um filme cujo potencial de entretenimento é praticamente ilimitado. Os que assistem a algo, no universo do romance, geralmente o fazem se isolando: com “Graça Infinita”, sair desse isolamento é impossível.

A partir desse pequeno exemplo de Hal, e não apenas dele mas das personagens em geral, que procuram algo que lhes dê prazer fugindo daquilo que é a sua normalidade ou o seu dia-a-dia, podemos começar a esboçar o que seria esse carnaval pós-moderno. Se o carnaval baseia-se na liberdade, na presença do grotesco e na ironia, então, o mundo das personagens de *Graça Infinita* é o mundo do carnaval. Como vimos no capítulo sobre a distopia, para além do mundo de inúmeras possibilidades (liberdade), seu mundo é definido por perturbações constantes (grotesco). Não há segundo mundo como no carnaval bakhtiniano; a frequência com que eles usam drogas e se relacionam com o entretenimento é enorme. Poderíamos até conjecturar que o seu segundo mundo seja a realidade, ela é o verdadeiro período pelo qual as personagens apenas passam.

Essa nova configuração do carnaval modifica também a relação entre as pessoas que nele vivem. Observamos no exemplo das personagens vistas até aqui que, ao contrário da abertura ao outro proporcionada pela liberdade carnavalesca, as escolhas feitas a partir da liberdade do carnaval pós-moderno levam o indivíduo cada vez mais para dentro de si. Uma vez que não haja conexão significativa com o outro não haverá renovação. Ao invés da renovação, o que eles sentem é “*a morte em vida*”. No mundo de *Graça Infinita*, as personagens se perdem no carnaval.

A versão carnavalesca pós-moderna exposta por Wallace difere bastante daquela de Bakhtin. É, na verdade, uma versão algo distorcida do carnaval, é o carnaval extrapolado, levado ao limite. Se antes se entrava no carnaval para uma abertura ao outro, agora entra-se para um mergulho em si próprio. Parece até que não há como escapar a esse aprofundamento no eu. O sujeito participava do carnaval como uma forma de fugir ao cotidiano, para depois aguentar o resto do ano no regime oficial. Por outro lado, as personagens de *Graça Infinita* vivem no carnaval: o vício em

drogas e entretenimento é apenas consequência da vivência nesse mundo. Esse é um carnaval 100% hedonista e egótico.

O preço a se pagar por essa imersão no prazer restrito e privado pode se tornar muito alto. Lembremos dos dois exemplos apresentados, o adido preso no *looping* recursivo do “Entretenimento” e Hal preso em seu Solipsismo Canábico.

Para as personagens de *Graça Infinita*, a brincadeira virou a realidade. A liberdade em que vivem muda a percepção de sua própria existência. O carnaval de Bakhtin é a exceção: enquanto o carnaval durava, só havia vida nele, as pessoas viviam o carnaval; mas depois que ele terminava a vida comum que existia antes de ele acontecer retornava, renovada. Ao contrário, não há renovação no mundo carnavalizado de Wallace, suas personagens vivem constantemente na exceção. A exceção é a vida real e seu mundo tornou-se o mundo do avesso.

No ensaio *Some Remarks on Kafka's Funniness From Which Probably Not Enough Has Been Removed* (ele gostava de títulos longos), Wallace fala da dificuldade que seus alunos têm de entender o humor de Kafka, porque esse humor não tem ornamentos: “*There's no recursive wordplay or verbal stunt-pilotry, little in the way of wisecracks or mordant lampoon*”⁷³ (WALLACE, 2005, p. 62). O humor de Kafka, segundo Wallace, é seco, literal e ambivalente: “*comedy is always also tragedy*”⁷⁴ (2005, p. 63). O humor de Kafka não é uma piada, é a graça daquele que ri de sua própria desgraça. Essa é a ambivalência cruel do carnaval representado em *Graça Infinita*. Através do grotesco, do irônico e da graça pertencentes ao mundo carnavalizado, Wallace nos apresenta esse outro lado do carnaval: o lado triste, solitário e assustador.

Volto a falar de Steeply e Marathe. Hugh Steeply, apenas para lembrarmos, é um agente do governo americano que trabalha no Escritório de Serviços Aleatórios⁷⁵. Ele trabalha junto com Rémy Marathe, um agente duplo (triplo, quádruplo...) canadense da província de Quebec. Os dois juntos investigam a procedência do cartucho magnético do filme, “*O Entretenimento*”, dirigido pelo pai de Hal Incandenza, James. Em uma de suas conversas secretas no topo de uma

⁷³ “Não há repetição de jogos de palavras ou desenvolvimento-guiado verbal, mais ou menos como charadas ou uma caricatura sarcástica”. (minha tradução)

⁷⁴ “comédia também é sempre tragédia”. (minha tradução)

⁷⁵ Espécie de CIA da nova configuração da Organização das Nações Norte Americanas

montanha, na cidade de Tucson, Arizona, os dois discutem o conceito de liberdade na sociedade americana. Marathe, por ser canadense, apresenta um ponto de vista diferente daquele defendido por Steeply.

Durante uma de suas conversas, sobre independência e totalitarismo, Steeply diz em resposta a Rémy Marathe: “*Não existem escolhas sem liberdade pessoal, rapá. Não somos nós que estamos mortos por dentro. Essas coisas que vocês acham tão fracas e desprezíveis em nós – elas são só os riscos da liberdade*” (WALLACE, 2014, p. 423). Esse é outro dos grandes temas de *Graça Infinita*, os riscos da liberdade. Ou seja, o que pode acontecer quando tudo o que o sujeito vive é a liberdade carnavalesca, o avesso. Como disse Steeply, essa vida de exceção em que o indivíduo se encontra não é uma consequência direta da liberdade, que é sim um direito por lei de todo cidadão em uma sociedade democrática. Mas, é um risco que se assume ao se tentar escapar de vez do sistema vigente, seja ele qual for, macro ou micro, de uma comunidade ou de um próprio indivíduo.

Se pensarmos que o gênero distópico mostrava a face negra das utopias na forma de um Estado controlador da liberdade individual, então, Wallace mostra a face negra da própria liberdade, seus riscos. Ou seja, se a estabilidade totalitária da utopia não é viável, muito menos o é a liberdade sem responsabilidade. Para as distopias de Orwell e de Huxley, o mundo de *Graça Infinita* supostamente seria o mundo ideal em que o Estado não interfere na vida privada. Mas Wallace parece estar menos preocupado com um ataque ao Estado do que com uma crítica à própria natureza do homem. Steeply chama atenção para esse fato ao rebater a investida de Marathe contra os americanos, dizendo que o problema está no homem e não incorporado na nação americana como acredita o canadense.

Os riscos da liberdade são assumidos por um sistema coletivo inteiro, mesmo que essa experiência seja solitária. Para Steeply, até mesmo os canadenses podem se comportar como os americanos: ele relembra um fato real, ocorrido no Canadá no fim dos anos 70, “*de um programa experimental, uma experiência biomédica, que envolvia a ideia de implantes elétricos no cérebro humano*” (WALLACE, 2014, p. 481), que a princípio fazia parte de uma pesquisa para tratamento de epilepsia⁷⁶. Mas os

⁷⁶ Vale notar que o nome do cientista era de fato Olds, que Steeply confunde com Older, e apesar do cientista ter feito a descoberta dos centros de prazer do cérebro no Canadá ele, na verdade, era americano. Informação encontrada em: <http://infinitejest.wallacewiki.com/david-foster-wallace/index.php?title=O>. Acesso em: 25/05/2016.

cientistas canadenses que fizeram os testes em ratos de laboratório “*descobriram por acaso, durante todo esse processo de tentativa e erro que ativar certos eletrodos em certas partes dos lobos dava ao cérebro intensas sensações de prazer*” (WALLACE, 2014, p.482). Steeply continua:

“Os primeiros testes do Older foram com ratos, e os resultados eram aparentemente preocupantes. Os canadenses descobriram que se preparassem uma alavanca de auto-estimulação, o rato ficava apertando a alavanca para estimular o terminal-p sem parar, milhares de vezes por hora, sem parar, ignorando a comida e as ratas no cio, completamente fixado na estimulação da alavanca, dia e noite, parando só quando o rato finalmente morria de desidratação ou de fadiga pura e simples”. (WALLACE, 2014, p.483)

Seria coincidência que a reação dos ratos aqui é exatamente igual ao do adido médico que vê o “Samizdat”? Difícil acreditar que sim. Contudo, a questão de Steeply é menos relacionar essa história com o filme do que argumentar que os canadenses não são muito melhores que os americanos no quesito escolha, porque, como veio a ser, depois de testar esses eletrodos em várias espécies de animais, o governo canadense precisava testá-los em humanos. Depois do vazamento dessa informação:

“De repente a neuro-equipe do Brandon chega um dia pra trabalhar e encontra voluntários humanos formando uma fila que literalmente dava a volta na quadra na frente do hospital, canadenses são e eu devo lembrar de mencionar basicamente jovens, fazendo fila e literalmente se pisoteando no seu desejo de se inscrever como voluntários pra implante e estimulação de eletrodos nos terminais-p. Sabendo plenamente da morte do rato e do golfinho, de apertar a alavanca”. (WALLACE, 2014, p. 484)

Durante toda a argumentação de Steeply, Marathe faz questão de ser irônico e demonstrar que ele próprio não se identifica com o Canadá. Porque Marathe pensa que eles sim ainda são capazes de escolher, e por “eles” Marathe quer dizer os quebequenses. Se considerarmos mais de perto as personagens de Wallace, percebemos que a maioria tem algum vício: os garotos da academia de tênis usam drogas recreativas; os residentes da casa de recuperação tentam se recuperar do vício.

Entretanto, a questão da liberdade, da realização de desejos, de prazer e escolha se expande muito além dessas personagens algo marginalizadas. Steeply continua sua anedota dizendo que depois de saber da fila, em que uns se

amontoavam aos outros a fim de conseguir participar do experimento, os pesquisadores decidiram analisar o comportamento humano e o que teria levado aquelas pessoas a essa decisão de se voluntariar, imaginando que fossem encontrar anormalidades no comportamento desses indivíduos. Mas eles estavam enganados, pois o voluntariado era “*Não anormal em tudo que era eixo que eles podiam ver. Só gente jovem normal – jovens canadenses*” (WALLACE, 2014, p. 484).

Marathe, dando seguimento à discussão estabelecida com Steeply, mostra muito bem a complexidade do conceito de liberdade, dizendo em uma linguagem um pouco obscura, de quem ainda não domina o idioma do vizinho americano: “*Sempre com essa sua liberdade! Para seu país murado, sempre gritar ‘Liberdade! Liberdade’ como se fosse óbvio para todo mundo o que ela quer significar, essa palavra*”. E ele continua em um outro trecho: “*Mas olha: não é tão simples. Sua liberdade é a liberdade-de: ninguém diz aos preciosos indivíduos EUA o que eles têm que fazer. É esse significado só, essa liberdade de obrigações e de ser forçado*” (WALLACE, 2012, p.330). A liberdade-de descrita por Marathe, e presente na filosofia de Berlin, é a liberdade vivenciada pelas personagens de *Graça Infinita*.

Como vimos, a perdição do homem moderno, para Wallace, está diretamente conectada ao poder de escolha desse homem, ou à sua falta. Inserido em um mundo de possibilidades, o que falta a esse sujeito da pós-modernidade é saber escolher, ou melhor, racionalizar a escolha, dentre tantas e diversas opções.

De novo, assim se encontram as personagens de David Foster Wallace em *Graça Infinita*: são pessoas com sérios ou leves casos de depressão, com diversas formas de vício, que se perderam no seu mundo de liberdade individual de escolha e se comportam como crianças. Estão perdidas no mundo do carnaval sem conseguir encontrar a saída. Elas são como a personagem Ambrose, do conto *Lost in the Funhouse*, escrito por John Barth.

Dentre várias coisas, *Lost in the Funhouse* é a história de um garoto de treze anos chamado Ambrose, que sai de passeio com sua família e uma vizinha no feriado de independência. Chegando ao seu destino, o grupo decide entrar em um parque de diversões. Tanto Ambrose quanto seu irmão querem ir nos brinquedos acompanhados pela vizinha, Magda. No entanto, na confusão do parque, Ambrose acaba se perdendo dos outros. Ele está sozinho e perdido no parque de diversões. “*For whom is the*

*funhouse fun? Perhaps for lovers. For Ambrose it is a place of fear and confusion*⁷⁷ diz o narrador nas primeiras linhas do conto.

Ou seja, Ambrose entrou nesse outro mundo de risos, diversão e liberdade, mas acaba sozinho e perdido, perambulando pelas esquinas escuras desse lugar. Esse é o outro lado do carnaval, revelado por Wallace (que ganha mais relevância se lembrarmos que as *funhouses* americanas também podiam ser chamadas de *carnival*), o lado negro e angustiante do riso libertador. É o lado que nos permite entrever o grotesco na realidade.

Sentindo-se frustrado e insatisfeito, Ambrose se põe a pensar. O narrador descreve seus sentimentos da seguinte maneira: *“He wishes he had never entered the funhouse. But he has. Then he wishes he were dead. But he’s not”*⁷⁸. É isso o que acontece quando o jogo se torna a vida real, quando a personagem se dá conta de que não tem mais graça. Ela está perdida e o desejo de morte é o único que toma conta dela. Essa inversão não é difícil de entender, basta pensarmos em experiências pessoais em parques de diversão. Um dia no parque pode se traduzir em muita diversão, mas imagine-se passando todos os dias lá dentro. A diversão relativiza-se.

Sabemos que o conto de Barth impressionou muito Wallace pessoa, filósofo e escritor (MAX, 2012). Quando lemos as palavras do narrador que diz: *“we will never get out of the funhouse”*⁷⁹, é quase impossível não lembrar de *Graça Infinita*.

Na verdade, o livro de contos *Girl With Curious Hair* (1989) se encerra com uma novela chamada *Westward the Course of Empire Takes its Way*, em que Wallace põe em xeque os valores herdados da pós-modernidade. Na novela em que Wallace tenta apresentar uma maneira de superar a metaficção, muito presente no conto de Barth, Ambrose é um professor de escrita criativa. Voltaremos a *Westward* nos capítulos que seguem.

Para Bakhtin, as festividades do carnaval estavam diretamente relacionadas a crises vividas naquele determinado momento: *“As festividades, em todas as suas*

⁷⁷ “Para quem o parque de diversões é divertido? Talvez para os apaixonados. Para Ambrose ele é um lugar de medo e confusão”. (BARTH, 1980, p.70. minha tradução)

⁷⁸ “Ele deseja que nunca tivesse entrado no parque. Mas entrou. Deseja que estivesse morto. Mas não está”.

⁷⁹ “Nós nunca sairemos do parque de diversões”.

fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem” (BAKHTIN, 2013, p. 8).

O que nos é apresentado em *Graça Infinita* se encaixa perfeitamente na última espécie de crise, i.e., a crise do homem. Há quem diga que a grande crise da modernidade se define essencialmente na fórmula *homem versus sociedade* e que a grande crise da pós-modernidade seria *homem versus tecnologia*⁸⁰. Contudo, se levarmos em conta o mundo construído por Wallace em *Graça Infinita*, essa fórmula, além de conter as duas anteriores, contém a fórmula adicional, e talvez de maior relevância para a sociedade contemporânea à obra de Wallace, *homem versus si próprio*.

Não é por acaso que o apelido familiar um tanto excêntrico do pai de Hal Incandenza seja “*Sipróprio*”, traduzido do inglês “*Himself*”. Em outras palavras, esse carnaval de angústias em que vivem as personagens de *Graça Infinita* nada mais é que uma tentativa desesperada de encontrar uma saída dessa crise interna. As personagens de Wallace estão eternamente presas no parque de diversões. Na eterna busca pelo prazer individual.

O que todas as personagens de *Graça Infinita* têm em comum é exatamente isso: todas elas estão exercendo sua liberdade de busca da felicidade e da realização pessoal (essas palavras significam coisas diferentes para personagens diferentes) e muitas vezes essa busca se traduz na busca do prazer.

No ambiente em que as personagens se situam, o filme produzido e dirigido pelo Incandenza pai representa um papel fundamental: é ele que, de certa forma, faz a ponte entre as personagens. Em um momento ou outro alguma personagem fez parte, produziu, viu, assistiu ou ouviu falar do “Entretenimento”.

A importância dessa película se dá nos efeitos causados por ela. O filme causa em qualquer um que o veja um prazer tão intenso que a pessoa imediatamente se torna incapaz de deixar de assisti-lo. Todas as outras partes de sua vida de repente perdem importância, até mesmo as atividades mais básicas e primordiais, como se alimentar e ir ao banheiro. O prazer que o filme lhes proporciona preenche toda a sua existência: nada mais tem relevância. Vimos isso acontecer com o adido médico, e esse é o momento em que ele é encontrado por sua esposa:

⁸⁰ SMITH, Gregory Bruce. **Heidegger, Technology and Postmodernity**. The Social Science Journal, Volume 28, number 3, pages 369 – 389, 1991.

“E logo antes de 0145h. no dia 2 de abril do AFGD, a sua esposa voltou para casa e descobriu o cabelo e entrou e viu o adido médico no Oriente Próximo e o seu rosto e a bandeja e os olhos e a condição da poltrona reclinável especial, e correu para junto dele gritando o seu nome, encostando na cabeça dele, tentando obter alguma reação, não conseguindo qualquer reação a ela, com ele ainda olhando direto em frente; e final e naturalmente ela – percebendo que a expressão no rosto-ricto do marido entretanto parecia muito positiva, extática, até, dava para dizer – ela final e naturalmente virando a cabeça e seguindo a linha de visão dele até o visor-de-cartuchos”. (WALLACE, 2014, p. 105)

Essa é uma das últimas cenas em que vemos o adido médico: o que se segue a isso é o surgimento de várias pessoas (o assistente do médico à procura do adido, o próprio médico à procura de seu assistente, seguranças da embaixada à procura do médico e até dois panfleteiros Adventistas do Sétimo Dia!), que ao olharem para o Teleputador viram estátuas, extáticas, hipnotizadas pelo conteúdo do cartucho:

“Mais de vinte, Rémy, totalmente inutilizados. O adido e a esposa, a mulher de um cidadão saudita. Mais uns quatro pentelhos, todo mundo com documentação diplomática. Mais uns vizinhos e tal. O resto basicamente gente da polícia antes do alerta correr a um nível em que eles conseguiram impedir os policiais de entrar antes de cortarem a luz [...] vinte e três seres humanos perdidos para sempre”. (WALLACE, 2014, p. 95, 97)

Apesar do riso que nos causa imaginar que uma pessoa deixou de ir ao banheiro para assistir televisão e ver ao final a participação involuntária dos Adventistas do Sétimo Dia, aqui nos é apresentado o efeito devastador do “Entretenimento”.

As condições do adido são grotescas: comida metade mastigada na boca, restos caindo pela barba, urinado e defecado. Ainda assim, o texto diz que a expressão que a esposa encontra em seu rosto no momento em que se aproxima dele *“parecia muito positiva”*.

O “Entretenimento” do romance pode e deve ser identificado com o entretenimento diário de que nos enchemos e no qual nos perdemos; entretanto, ele representa muito mais do que isso, representa tudo o que já discutimos acima, a gana do homem por liberdade de busca do prazer confundido com felicidade. Nessa eterna procura da felicidade, da abundância, do gozo pleno, é que se abrem as trevas mais profundas, que espalham esse sentimento de insegurança que se apodera de todos.

Não só o cenário do encontro entre Steeply e Marathe, mas até as duas personagens provocam um estranhamento no leitor. Na verdade, todo o sigilo em

torno de seu encontro e mesmo seus diálogos são bizarros, de uma bizarria que, por exagerada que é, por vezes provoca riso no leitor⁸¹. Não aquele riso exagerado, a gargalhada que damos quando achamos uma piada muito engraçada. O riso que damos é aquele que antecipa a pergunta “sério?”. Coincidentemente ou não, é o mesmo riso que sai de nós quando alguém nos diz ou lemos aquelas frases clichês como “*As coisas vão melhorar, tudo passa*”, “*Algum dia tudo fará sentido*” ou “*Quem perdoa liberta a si mesmo*”.

Wallace tinha umas ideias bem interessantes sobre o clichê. Em seu discurso de paraninfo para os formandos do Kenyon College ele diz: “*Think of the old clichê about ‘the mind being an excellent servant but a terrible master’. This, like many clichês, so lame and unexciting on the surface, actually expresses a great and terrible truth*”⁸². Tudo *realmente* passa, algum dia tudo *realmente* fará sentido, quem perdoa *realmente* liberta a si mesmo. Em *Graça Infinita* os clichês são profundos. Principalmente para aqueles que estão tentando não só viver um período de sobriedade, mas sair do mundo carnalizado de vez e voltar para a “realidade”, por assim dizer: os residentes da casa de recuperação Ennet. Mesmo contra sua vontade eles precisam “*aprender a viver por clichês*” (WALLACE, 2014, p. 342). Se os clichês, apesar de ironizados, trazem em si uma verdade intrínseca, é por essa verdade que eles devem aprender a viver. Talvez todos nós desconfiemos dessa terrível verdade dos clichês. Mas qual a relação disso com o discurso de Marathe?

Marathe é um cadeirante descrito como alguém muito perigoso, que faz parte de uma organização Quebequense separatista, extremamente violenta. Contudo, o discurso e a personagem de Marathe não podem ser subestimados. Como dissemos anteriormente, sua voz é uma das vozes, se não “a” voz, dissonante da narrativa. Ele é o estrangeiro, e na posição de estrangeiro tem um olhar privilegiado sobre o mundo americano a sua volta.

⁸¹ Marathe e Steeply se encontram no topo de uma montanha de aparente difícil acesso, sendo que Marathe é cadeirante e Steeply está, talvez desnecessariamente, travestido de mulher (nos mínimos detalhes, inclusive de salto alto e meia-calça), além daquilo que é referido no romance como a *brokengespenst*: a sombra enorme e ampliada da roda da cadeira de rodas de Marathe que aparece refletida na cidade de Tucson.

⁸² “Pense no velho clichê que fala sobre ‘a mente ser um excelente servo, mas um mestre terrível. Esse, como muitos clichês, tão bobo e desinteressante na superfície, na verdade expressa uma grande e terrível verdade”.

Lembremos do que Bakhtin dizia, que o olhar do outro sobre nós complementa e se adiciona ao nosso. É um olhar que não somos capazes de ter. O que Bakhtin chama de *olhar excedente*. Essa é a base da alteridade, da relação eu/outro. Para Bakhtin o eu só existe quando em relação com o outro, em um movimento de abertura para este. O espaço do discurso é onde acontece o encontro entre opiniões e visões de mundo. Tais visões nunca são neutras; ao contrário, são prenhes de significado. Como diz o próprio Bakhtin:

“Na realidade não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida”. (BAKHTIN, 1981, p. 95)

O discurso de Marathe está repleto de grandes palavras como Liberdade, Amor, Responsabilidade, Respeito e Escolha. Em alguns momentos seu discurso parece ser aquele tipo de texto cheio de clichês da autoajuda, mas que, eventualmente, transmite uma grande verdade. O que podemos afirmar é que seu conteúdo ideológico é parte essencial do embate de vozes presente em *Graça Infinita*.

Wallace dramatizou a presença constante do entretenimento e do desejo na vida do indivíduo, colocando em xeque um dos conceitos americanos mais importantes: a liberdade. A verdade é que, como vimos, a liberdade em si não é um problema; muito pelo contrário, o indivíduo não existe como tal sem a liberdade, o problema está na escolha. A relação que esse homem pós-moderno tem com a liberdade é uma relação sem responsabilidade, é escolha sem razão, escolha ou aparência de escolha, movida na verdade pelo desespero diante da necessidade da escolha responsável.

Wallace expõe essa crítica não somente em *Graça Infinita*, mas também em seus ensaios não ficcionais. Um exemplo disso é o texto intitulado *Big Red Son*, sobre a indústria pornô, em que Wallace diz: *“But today’s adult industry is still hypersensitive about what it perceives as fascist attacks on its First Amendments freedoms”*⁸³

⁸³ “Mas a indústria adulta de hoje ainda é hipersensível quanto ao que eles percebem como ataques fascistas às suas liberdades derivadas da Primeira Emenda”. (minha tradução)

(WALLACE, 2008, p. 18). Ele até cita o discurso inflamado que ouviu durante o “oscar” da indústria pornô:

*“Censorship goes against our Bill of Rights and the founding principles of this country. It is an attempt on the part of the government to legislate morality and to stifle free expression. This new ‘legal’ morality is dangerous to all Americans. Vote for those who believe in limiting government intrusion into your personal affairs. Vote against government control of your life and home. Vote against censorship. Only you, the People, can keep the American ideal intact”*⁸⁴. (WALLACE, 2008, p. 18)

Muitos aspectos desse discurso nos fazem lembrar a discussão exposta neste capítulo, principalmente no que concerne a noção de liberdade-de. O que eles defendem é o não controle do Estado, assim como as distopias de Huxley e Orwell. Mas a questão que Wallace coloca vai além do controle ou não do Estado. Pois, mesmo uma sociedade livre (e que defenda essa liberdade com unhas e dentes), que exorta seus cidadãos à busca da felicidade e do prazer, pode acabar na desgraça. Uma sociedade cujo principal desejo é se divertir é uma sociedade sem vitalidade.

Há uma nota de rodapé, a nota 15, extraída do trecho citado acima, em que Wallace diz: *“Whether the framers of US constitution might, in their very wildest imaginations, have been able to foresee things like Anal Virgins VIII or 900-666-FUCK when they were thinking of expression they wanted to protect is obviously a thorny question”*⁸⁵ (WALLACE, 2008, p. 18 n.15). Wallace ironicamente, como é de costume, questiona, não a liberdade propriamente dita, mas principalmente como o ser humano faz uso dela. O direito de ver pornô lembra muito a ideia que a *Interlace TelEntertainment* dissemina na obra: o direito de ser entretido. Parece que, no fim das contas, para Wallace a liberdade não pode ser dissociada da moralidade, no sentido em que não podemos escolher sem responsabilidade. Uma sociedade em que o

⁸⁴ “A censura vai contra a Declaração dos Direitos dos Cidadãos e os princípios fundadores desse país. É uma tentativa por parte do governo de legislar sobre a moralidade e sufocar a liberdade de expressão. Essa nova moralidade ‘legal’ é perigosa para todos os americanos. Vote naqueles que acreditam na limitação da invasão governamental em seus assuntos pessoais. Vote contra o controle governamental da sua vida e da sua casa. Vote contra a censura. Somente vocês, o Povo, podem manter o ideal americano intacto”. (minha tradução)

⁸⁵ “Se os elaboradores da constituição americana puderam, em seus devaneios mais desmedidos, ser capazes de prever coisas como *Anal Virgins VIII* ou 900-666-FUCK, quando estavam pensando na expressão que queriam proteger, é obviamente uma questão espinhosa”. (minha tradução)

indivíduo seja livre não necessariamente garante sua felicidade e seu bem-estar. O problema, então, não parece estar na forma de Estado, mas sim na natureza do indivíduo. Ou seja, Wallace mostra que a utopia estabilizadora criticada pela distopia não é necessariamente o problema.

O mundo das personagens de *Graça Infinita* é um mundo carnavalizado, elas têm liberdade o tempo todo, a liberdade de escolher entre infinitas opções de entretenimento e prazer. Nessa vida intensa de carnaval, elas precisam de sentido e controle; mas não um controle externo, o controle deve estar no próprio indivíduo.

Até aqui procuramos, partindo do texto literário, responder à pergunta inicial: Qual é essa liberdade representada no romance e o QUÊ esse indivíduo pode fazer com ela? Grosso modo, a liberdade desse indivíduo o leva cada vez mais perto de uma armadilha. Com isso, ele corre um grande risco de acabar preso. Preso em si mesmo.

No próximo capítulo tentaremos melhor desenvolver a resposta à pergunta: COMO isso afeta esse mesmo indivíduo e suas relações com o outro? Partindo, principalmente de trajetórias pessoais de algumas das personagens, tentaremos expor de que maneira a carnavalização em que elas estão inseridas modifica suas relações com os outros. Além disso, apresentarei uma discussão sobre os caminhos diferentes que tomam as personagens que tentam uma possível saída do mundo carnavalizado e um retorno ao mundo “real”.

6. CARNAVAL DO ISOLAMENTO

Para Bakhtin o carnaval baseava-se em dois conceitos medulares: o Riso e a Liberdade. Na verdade, a liberdade era consequência do próprio riso. Ao rir de si mesmo e rir dos outros, no carnaval, destruía-se uma visão oficial do mundo e criava-se uma nova. Ou seja, no carnaval, “*o riso serve para exterioriza[r], para liberta[r] das coações que poderiam ser ditadas tanto por alguma essência interior quanto por condições exteriores de classe, status, profissão ou ambiente*” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 454). O riso e a liberdade que ele propunha tinham o papel de apagar as barreiras sociais entre indivíduos. Todos participavam e conviviam uns com os outros durante o carnaval, o que não acontece em *Graça Infinita*. Além de libertar as pessoas, o riso era uma via para o destemor, derrubando o medo da realidade e o medo da morte. Dessa forma, para o teórico, o carnaval encarna a ideia de que só poderíamos abordar o mundo realisticamente através do riso. Em outras palavras, ser realista em relação ao mundo significa rir dele.

Mas, nós já vimos que, até certo ponto, não é isso o que acontece em *Graça Infinita*. Se associarmos o riso do carnaval a um riso de prazer (lembramos do desenho na capa do “Entretenimento” de um rosto que sorri 😊, e da expressão encontrada no rosto do adido), podemos afirmar que o riso prazeroso buscado pelas personagens, seja através do uso de drogas seja com o consumo de entretenimento, é uma forma, no romance, de escapar da realidade, de acabar com uma visão do mundo (oficial) e criar uma nova (carnavalizada) na qual o sujeito se entrega. Até aqui a trajetória das personagens do romance parece ser a mesma dos participantes do carnaval. Mas, como tentarei mostrar com exemplos a seguir, o riso que antes libertava agora aprisiona; o riso que antes conectava, desconecta; o riso que antes destruía o medo da morte, agora representa a própria morte.

6.1 HAL INCANDENZA, KEN ERDEDY, KATE GOMPERT E JIM

Na primeira cena do romance, em novembro do *Ano Feliz*, Hal é levado por seu tio (o putativo meio irmão de sua mãe) Charles Tavis a uma entrevista na Universidade do Arizona. A primeira transcrição de discurso direto em *Graça Infinita* é a fala de um dos reitores da universidade que começa: “*Você é Harold Incandenza, dezoito anos,*

data de formatura do ensino médio daqui a aproximadamente um mês, aluno da Academia de Tênis Enfield, em Enfield, Massachusetts, uma escola em regime de internato, onde você reside” (WALLACE, 2014, p.8). É muito significativo que a primeira fala do episódio que é narrado por Hal, seja de alguém apresentando-o.

Sabemos o que Hal pensa, pois o episódio é narrado por ele, no entanto, todas as vozes em discurso direto são de outros que falam por Hal. De acordo com Paulo Bezerra, em prefácio a *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a relação entre autor e personagens e entre personagens diferentes deve ser uma relação alteritária que:

“Nessa arquitetura de construção do universo polifônico do romance, o discurso da personagem e o discurso sobre a personagem derivam do tratamento dialógico que se assenta em uma posição de abertura em face de si mesma e do outro, deixando a este liberdade suficiente para se manifestar como sujeito articulador do seu próprio discurso, veículo de sua consciência individual”.(BAKHTIN,1981,p.xi)

A liberdade que Hal tinha, que lhe permitia ser o sujeito articulador do seu próprio discurso, se esvaiu. Hal nessa cena está totalmente preso em si mesmo: esse solipsismo foi resultado de uma escolha, que acabou tomando a própria liberdade que a permitiu. A cena é repleta de silêncios: todos esperam alguma reação ou resposta por parte de Hal, e essa reação não chega. Isso aumenta consideravelmente a tensão da entrevista e da narrativa. Em um momento o técnico da universidade diz que o processo todo *“provavelmente será mais acentuado se o candidato falar por si próprio”* (WALLACE, 2014, p.10). Nesse momento, o que o gênio lexical Hal pensa é que provavelmente *“o técnico quis dizer agilizar em vez de acentuar”* (Ibid.). Os reitores então decidem ficar a sós com Hal, já que seu tio C.T. não parava de responder em seu nome. Hal é questionado sobre a discrepância em suas notas acadêmicas, que no ano anterior eram mais que excelentes e, neste, caíram drasticamente, em resposta a isso Hal pensa *“Eu diria tudo o que vocês querem saber e mais um pouco, se os sons que eu emitisse pudessem ser o que vocês iam ouvir”* (WALLACE, 2014, p.14). Nessa frase, Hal demonstra ter consciência de seu estado e de como os outros o percebem. É exatamente isso que Bakhtin fala quando trata de *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski:

“O que o ‘homem do subsolo’ mais pensa é no que os outros pensam e podem pensar a seu respeito, ele procura antecipar-se a cada consciência de outros, a cada ideia de outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa. Com

todos os momentos essenciais de suas confissões, ele procura antecipar-se a uma possível definição e apreciação de si por outros, vaticinar o sentido e o tom dessa apreciação, e tentar formular minusiosamente essas possíveis palavras de outros a seu respeito, interrompendo o seu discurso com imagináveis réplicas de outros". (BAKHTIN, 1981, p. 59)

Essa antecipação não ocorre apenas nessas cenas iniciais, mas também nas cenas em que Hal fuma secretamente, justamente por fumar secretamente, e na cena em que procura um grupo de apoio, sem dizer seu verdadeiro nome: "*Hal por um tempo treina dizer 'Meu nome é Mike'. 'Mike. Oi'. 'Oi, meu nome é Mike' etc., no retrovisor do caminhão*" (WALLACE, 2014, p. 814). Olhando-se no espelho, o que Hal quer descobrir é como as pessoas o veem.

Voltando ao episódio inicial, quando o silêncio da sala se torna insuportável, Hal fala. Mas, apesar de responder às perguntas feitas a ele, só o que os entrevistadores parecem ouvir são grunhidos sem nenhum sentido em vez de uma fala organizada.

A característica essencial de responsividade do discurso não se realiza aqui. A cena toda é grotesca, o corpo de Hal não se comporta como deveria e a descrição que os reitores fazem dele vai de "*uns sons e uns barulhos subanimalísticos*" a "*um bicho se contorcendo com uma faca no olho*" (WALLACE, 2014, p.18). O episódio todo é um choque para o leitor, que vê tudo da perspectiva de Hal.

Para nós, leitores, ele é apenas um menino de dezoito anos em uma entrevista de admissão; para os reitores ele deixa de ser humano e se torna um animal, aparece o corpo grotesco e deformado do carnaval.

No artigo *Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace's Infinite Jest*, Catherine Nichols já aponta para o fato de o carnaval ser usado como uma estrutura pós-moderna, por escritores como Wallace, por exemplo. A autora chama atenção para a semelhança entre a teoria do carnaval de Bakhtin e o movimento pós-estruturalista que vigora na academia, dizendo que ambos procuravam desconstruir os discursos oficiais e totalitários que ambicionavam transmitir uma verdade única. O foco principal do artigo de Nichols é o papel do grotesco em Wallace, e a autora diz que aparentemente o texto de Wallace parece apenas mais um texto pós-moderno que ironiza através do grotesco a sociedade sua contemporânea, mas que, na verdade:

*"In Infinite Jest, he exposes the potential of the postmodern carnivalesque to become a sort of literary Prozac that alters perception rather than attends to the alienation, despair and isolation that the unmedicated perceive. Under these circumstances, countenancing, rather than fleeing, this sober reality becomes an even more revolutionary act than deliberately seeking out its distortions".*⁸⁶ (NICHOLS, 2001, p. 4)

Ou seja, o carnaval pós-moderno apresentado por Wallace através do grotesco é um carnaval que representa alienação do ser. A verdadeira renovação não estaria no mundo do carnaval, mas em enfrentar a realidade sem qualquer tipo de anestésico, sejam ele as drogas ou o entretenimento.

Hal escolheu escapar à realidade, e nas primeiras cenas do romance não encontra uma saída que leve à comunicação com o outro.

A cena que ocorre exteriormente a Hal não coincide com a que é narrada por ele; em certo momento ele diz *"Estou falando lenta e articuladamente"* e um dos diretores comenta, *"Mas, meu Deus do céu, o que é que são esses [...] esses barulhos"* (WALLACE, 2014, p.17). Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, diz a respeito da construção de personagem:

"Ele [Dostoiévski] não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e seu mundo". (BAKHTIN, 1969, p.40)

Se a constituição do herói é o que a sua própria consciência diz, então a consciência de Hal Incandenza está em choque com a consciência dos outros que o cercam. Ele acredita estar falando claramente, enquanto os outros acreditam estar ouvindo somente balbucios. Wallace parece estar ironizando tragicamente a mecanização das relações humanas da vida contemporânea como algo vazio de significado. O embate de vozes acontece somente dentro da cabeça de Hal, não se realizando de fato. De acordo com aqueles que o veem de fora, ele claramente tem problemas de comunicação. O leitor só enxerga isso porque a cena toda é vista da

⁸⁶ "Em Graça Infinita, ele expõe o potencial que o carnaval pós-moderno tem de se tornar como um Prozac literário que altera a percepção ao invés de chamar atenção para a alienação, o desespero e isolamento que os não-medicados percebem. Sob essas circunstâncias, encarar, ao invés de fugir dessa realidade sóbria se torna um ato ainda mais revolucionário do que deliberadamente procurar encontrar suas distorções". (minha tradução)

perspectiva de Hal. Em realidade, essa é a característica basilar da personagem de Dostoiévski, segundo Bakhtin, que por antecipar a definição dos outros sobre si, torna-se capaz de desconstruir essa mesma definição:

“O herói do subsolo dá ouvido a cada palavra dos outros sobre si mesmo, olha aparentemente em todos os espelhos das consciências dos outros, conhece todas as possíveis refrações de sua imagem nessas consciências; conhece até a sua definição objetiva, neutra tanto em relação à consciência alheia quanto à sua própria autoconsciência, leva em conta o ponto de vista de um ‘terceiro’. Mas sabe, também, que todas essas definições, sejam parciais ou objetivas, estão em suas mãos e não lhe concluem a imagem justamente porque ele está consciente delas; pode ultrapassar-lhes o limite e torná-las inadequadas”. (BAKHTIN, 1981, p. 59)

Mesmo na situação grotesca em que se encontra, Hal não permite que o definam ao reconhecer e antecipar a tentativa de definição de seu ser por parte de outros. Hal insiste em dizer a última palavra sobre si mesmo, como veremos: *“a sua autoconsciência vive de sua inconclusibilidade, de seu caráter não fechado e de sua insolubilidade”* (BAKHTIN, 1981, p. 60).

O filho mais novo de James Incandenza aparece nas cinco primeiras seções do livro. Todas são narradas por ele. Hal oscila, nessas cenas, entre o presente e o passado. Ele lembra que um ano antes, no *Ano da Fralda Geriátrica Depend*, em novembro, esteve em um pronto-socorro. É esse o buraco da narrativa que o leitor perde: sabemos do estado atual irresponsivo de Hal, mas não temos certeza de como ele chegou lá. Durante a entrevista, antes de ter uma espécie de ataque e ser levado ao hospital pela segunda vez, Hal fecha os olhos e diz, ou pensa dizer, *“Eu não sou só um carinha que joga tênis. Eu tenho uma história intrincada. Experiências e sentimentos. Eu sou complexo [...] eu estudo e leio [...] mas transcende a mecânica. Eu não sou uma máquina. Tenho sentimentos e crenças. Tenho opiniões”* (WALLACE, 2014, p.16). *Voilà*, essa é a palavra da personagem sobre si mesma. Para os outros ele pode parecer animalesco e grotesco, mas para si próprio ele é *complexo*, e essa complexidade inviabiliza sua definição pelos outros, inclusive pelo próprio autor-criador. Nesse momento, a personagem transcende essa definição⁸⁷. Sobre essa

⁸⁷ O lema que James Incandenza escolheu para sua Academia de Tênis diz muito sobre isso: “TE OCCIDERE POSSUNT SED TE EDERE NON POSSUNT NEFAS EST” (WALLACE, 2014, p. 86), que a nota 32 traduz como: *“Em tradução livre: ‘Eles até podem te matar, mas te comer é juridicamente meio complicadinho’*” (2014, p. 1019). Em vista da discussão acerca de Hal, podemos interpretar a

complexidade, Milan Kundera diz: “O espírito do romance é o espírito da complexidade. Cada romance diz ao leitor ‘As coisas são mais complicadas do que você pensa’ (KUNDERA, 2009, p. 24). E ainda: “O romancista não é nem historiador nem profeta: ele é explorador de existência” (2009, p. 47).

Em todo o episódio que se passa na universidade, Hal pensa diversas vezes “*Eu estou aqui*”, como que afirmando para si mesmo a sua própria existência. Não sabemos o que aconteceu com ele, é verdade, mas há inúmeras evidências no livro que apoiam hipóteses distintas sobre o diagnóstico de Hal. O que podemos afirmar com certeza é que o nível de desconexão dessas cenas atinge seu máximo. Primeiro, desconexão entre cabeça e corpo. Segundo, desconexão entre pessoas, entre Hal e os outros personagens. O próprio Hal chama atenção para isso na primeira frase do livro: “*Estou sentado num escritório, cercado de cabeças e corpos*” (WALLACE, 2014, p.7), em outro momento ele diz: “*Eu estou sozinho entre cabeças administrativas*” (2014, p. 13). Ele é o que percebe, e destaca essa desconexão, pois é nele que ela se manifesta.

O corpo de Hal, para aqueles que o veem, é grotesco, se contorce, emite sons grotescos; já sua mente, por outro lado, é complexa. Por fora um animal; por dentro um ser humano. Ao ser questionado pelos reitores, o técnico da universidade, que convida Hal para a entrevista, afirma que ele é um gênio nas quadras, que joga como se dançasse balé, uma das frases de Hal contrasta diretamente com essa: “*Se eu tivesse mandado um (texto) do ano passado, vocês iam achar que parecia uma criancinha socando à toa o teclado*” (2014, p. 14). Ou seja, quando se trata de algo mecânico o corpo de Hal responde; quando se trata de expressar-se de alguma maneira, Hal é inerte. Ele está preso dentro de si, mas a sua mente ainda é livre.

Depois da cena no escritório da entrevista, ele é levado para o hospital e lá, deitado na maca, pensa sobre os “*nove sinônimos não arcaicos*” da palavra *inerte* (2014, p. 22). Ele é um ser que existe, que está lá, mas que está preso em si mesmo, inerte.

É interessante que o próprio Hal, no livro, teoriza esse herói pós-moderno sem ação. A seção do livro em que esse ensaio de Hal aparece começa assim: “O MAIS ANTIGO COMENTÁRIO ESCRITO REMANESCENTE DE AUTORIA DE HAL

frase da seguinte maneira: eles podem até te matar (fazer de você um ser fechado e definido), mas assimilar a sua complexidade é mais difícil.

INCANDENZA” (WALLACE, 2014, p. 146), como se fosse a apresentação de um documento parte de um tipo de arquivo, se familiar ou político não sabemos. Nesse ensaio Hal trata das mudanças da *ideia norte-americana de herói*, analisando duas personagens, uma dos anos 1970, Steve McGarret de *Havaí Cinco-0*; e outra dos anos 1980, o Capitão Frank Furillo de *Chumbo Grosso*. O herói moderno é a primeira das personagens e, segundo Hal, sua característica essencial é *aproximar-se da verdade*, ele é um herói de ação. Já o segundo tipo de herói, que seria o herói pós-moderno é: *“um herói cujas virtudes são as que competem a uma era mais complexa e capitalista. I.e., um herói de reação. O Capitão Frank Furillo não investiga os casos nem se aproxima obstinadamente da verdade. Ele comanda um distrito. Ele é um burocrata”* (WALLACE, 2014, p. 146). O que nos interessa é o herói que vem em seguida e que Hal chamará de herói pós pós-moderno:

“Mas o que vem depois disso? Que herói norte-americano pode esperar suceder o plácido Frank? Aguardamos, predigo, o herói da inação, o herói catatônico, o que está além da calma, divorciado de todo e qualquer estímulo, carregado daqui para lá no cenário por extras parrudos cujo sangue fervilha de aminas retrógradas”. (WALLACE, 2014, p. 147)

Hal é esse herói. É exatamente assim que Hal “sai de cena”. A última vez em que o vemos (cronologicamente) ele está amarrado a uma maca e sendo retirado (*por extras parrudos*) da universidade direto para o hospital. A desconexão entre corpo e mente, imagem externa e interna, explica como Hal pode estar inativo corporalmente e ativo mentalmente. A ambivalência e complexidade reverberam aqui: por fora um autômato (o que os outros acessam), por dentro um ser complexo (o que o eu acessa).

Já havíamos comentado que, um ano antes desses acontecimentos, Hal percebe que talvez esteja viciado em maconha. O efeito da droga o deixava relaxado, tranquilo, lhe proporcionava prazer. Não obstante, ao notar isso, e em face de outros acontecimentos, Hal decide deixar de fazer uso da droga. Podemos ver essa atitude como uma tentativa de dar um passo para fora da realidade carnavalizada em que se encontrava. Ele até procura ajuda na casa de reabilitação Ennet, que fica na base do morro em que se localiza a academia de tênis. A tentativa de saída desse mundo, que é representada por sua abstinência, é uma das hipóteses do porquê de sua situação

atual⁸⁸. Ele está tão preso em si mesmo que, sem a devida ajuda, o processo de saída da carnavalização só serve para acentuar sua prisão. Ele não só está preso, como sabe disso, e não há o que ele possa fazer. O corpo grotesco, para Bakhtin, significava o oposto disso: a responsividade: “*O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo*” (BAKHTIN, 2013, p.17).

Por outro lado, ele também significa a interdependência dos corpos e o caos da vida. Mesmo havendo a desconexão entre personagens, elas ainda precisam umas das outras para fazerem sentido. O que marca essa necessidade de conexão é a última frase da quinta seção de Hal: ele está no hospital aguardando ser atendido e imagina que alguém mal pago que trabalha ali vai olhá-lo e perguntar: “*E aí cara qual que é a tua história?*” (WALLACE, 2014, p.22). É a partir dessa frase que a história do passado começa. Mas é preciso outra pessoa para enunciá-la. A história é menos contada do que conversada com o leitor.

Há outras personagens cujas experiências reforçam a hipótese de que a situação presente de Hal decorre de uma intensa abstinência: uma delas é Erdedy. A narrativa de Erdedy aparece logo após a de Hal, mas dessa vez quem narra não é a personagem e sim um narrador em terceira pessoa que descreve os pensamentos e ações de Erdedy. No entanto, o narrador se utiliza diversas vezes do recurso do discurso indireto livre, que deixa entrever a consciência da personagem.

Assim como Hal, Erdedy tanto ama fumar maconha quanto ama o segredo de estar se drogando. Somos jogados um ano atrás, nos acontecimentos do *Ano da Fralda Geriátrica Depend*. Erdedy tem todo um ritual para se drogar, e toda vez que o fazia, em sua mente, seria a última. Dentre as coisas que ele fazia estava alugar cartuchos de entretenimento. Erdedy descreve o efeito da droga nos seguintes termos: “*A maconha fazia suas ideias apontarem em ângulos quebrados e o deixava com um olhar fixo e encantado como uma criança nada inteligente vendo cartuchos de entretenimento*” (WALLACE, 2014, p.27). O olhar encantado que a maconha desperta é o mesmo de Hal e do adido médico, e tanto Hal quanto Erdedy preferem fazer seu ritual em segredo.

⁸⁸ Outras hipóteses são que Hal tenha assistido ao Entretenimento, usado o potente DMZ ou que ele tenha sido torturado pelos A.F.R.

Bakhtin caracteriza o mundo carnavalesco como um mundo de liberdade e possibilidade, entre essas possibilidades estava, quem sabe, a mais importante: o contato sem fronteiras com o outro. Quando experimentavam o mundo de uma maneira carnavalizada, dentro desse segundo mundo “*as pessoas renasciam por assim dizer, para relações novas, puramente humanas*” (BAKHTIN, 2013, p.10).

No carnaval alterado de David Foster Wallace, as personagens buscam privacidade para entrar nesse mundo, que é só delas. Ao invés de renascer para relações humanas, eles se transferem para um mundo fechado em que sua única relação é com algo não humano: a televisão.

Além disso, Bakhtin explica que o riso liberta as pessoas do “*grande censor interior [...] do medo que se desenvolveu no homem durante milhares de anos*” (BAKHTIN, 2013, p.93). Contrariamente, o narrador diz desse ritual de Erdedy no mundo carnavalizado: “*A droga era uma coisa assustadora. Ele tinha medo. Não que tivesse medo da droga, é que fumar deixava ele com medo de tudo. Fazia tempo que aquilo não era mais um relaxamento. Ou um alívio, ou uma diversão*” (WALLACE, 2014, p.27). Vivido na intensidade em que é por essas personagens, esse mundo deixa de ser divertido, mas ao mesmo tempo elas não podem mais se desvincular dele.

Em outras palavras, aquilo tinha deixado de ser engraçado, dava medo, assim como o parque de diversões de Ambrose. No entanto, Erdedy não conseguia parar nem fazer o retorno renovado do mundo carnavalizado em que se encontrava. No final dessa seção, narrada em parágrafo único, já se passou um dia inteiro e “*a mulher que disse que vinha*” (com a maconha) ainda não veio, enquanto isso Erdedy fica cada vez mais ansioso. Nas frases finais o telefone e o interfone tocam ao mesmo tempo e Erdedy não sabe qual dos dois atender e “*aí tentou de alguma forma ir na direção dos dois ao mesmo tempo, de modo que ficou ali de pernas escancaradas, braços enlouquecidamente esticados como se alguma coisa tivesse sido arremessada, estatelado, inumado, entre dois sons, sem uma só ideia na cabeça*” (WALLACE, 2014, p.32). O herói da inação aparece novamente.

Erdedy e Hal têm o mesmo vício, a maconha. Os dois gostam de fumar em segredo e têm seus rituais de privacidade. Ambos passam por abstinência da droga, mas o importante é que há, pelo menos, um ano de diferença entre as cenas de Hal e a de Erdedy: mas os dois acabam da mesma forma, ambos inertes.

Mais interessante ainda é que Erdedy diz que depois de fumar ele assiste a filmes de cartucho como se fosse uma criança e Hal diz na entrevista que digitava como uma criança no teclado. Esse estado de vivência no mundo carnavalizado será diversas vezes relacionado, no romance, a um estado anterior infantilizado, incontinente, irresponsivo ⁸⁹. Marathe muitas vezes associa as escolhas dos americanos a escolhas de uma criança:

“O pai rico que pode pagar o dinheiro das balas além das comidas dos filhos: mas se ele grita ‘Liberdade!’ e deixa os filhos escolherem somente o que é doce, comendo só as balas, sem sopa de ervilha, pão e ovo, de modo que o filho dele fica fraco e doente: será o rico que grita ‘Liberdade!’ o bom pai?”.
(WALLACE, 2014, p. 330)

Para ele, o americano sempre escolheria as balas, sem pensar nas consequências. Outro exemplo dessa infantilização se faz presente numa sessão de terapia da qual Hal participa pensando ser um encontro do Narcóticos Anônimos:

“O nosso trabalho aqui”, o líder diz sobrepondo-se à música, com uma das mãos pressionada pensativamente contra a lateral do rosto enorme, ‘é trabalhar a nossa passividade disfuncional e a nossa tendência a ficar quietos esperando que as necessidades do nosso Bebê Interior nomeando suas necessidades e dividindo essas necessidades em voz alta com o grupo”.
(WALLACE, 2014, p. 820)

É curioso que *Graça Infinita* esteja permeado dessas alusões à infância e à criança⁹⁰, principalmente quando pensamos na falta ou dificuldade de comunicação existente entre as personagens. Podemos inferir da citação acima, do líder do grupo de terapia, que a criança é passiva naquilo que deseja, principalmente se pensarmos em bebês. Elas precisam ter suas necessidades satisfeitas por um adulto, mas para isso precisam falar e não apenas emitir sons ininteligíveis. Sem ter a habilidade de

⁸⁹ Alguns exemplos desse estado podem ser encontrados nas figuras daqueles que assistiram ao filme de James, como o adido; no próprio Jim que ao largar a bebida acaba entrando cada vez mais em si; e em Gately, que no episódio final do livro, em meio a delírios, se lembra da overdose que o deixou paralisado e o levou para o caminho da escolha da abstinência. Além disso, vale lembrar o caso do pai de Steeply, que se viciou em uma série de TV a ponto de ficar catatônico na medida em que ficou o adido.

⁹⁰ Não apenas em *Graça Infinita*, mas na sua obra como um todo. Basta lembrarmos de alguns exemplos, como o pequeno mas pungente conto, que aparece em *Oblivion* (2004), *Incarnations of Burned Children* ou a importância da “baby food” em *Broom of the System*, para citar apenas dois.

falar, de comunicar algo, o bebê é um ser preso em si mesmo. Não é à toa que Hal, nas primeiras cenas do livro, descreve a si mesmo como “*um infantófilo*” (2014, p. 21), alguém que regrediu ao estado de uma criança. Além disso, se pensarmos na criança como um ser narcisista, no sentido em que o infante se preocupa apenas em satisfazer seus desejos mais imediatos, podemos entender o raciocínio de Marathe quando diz que a nação americana se comporta como criança. Clare Haynes-Brady, no livro *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace: Language, Identity and Resistance* (2016), diz: “*The absence of communicative ability negates the possibility of connection, which in turn negates the possibility of the other*”⁹¹ (2016, p. 114). Reconhecer a existência do outro e se conectar a ele por meio das palavras é, então, o contrário de ser uma criança. Para além dessa conexão com o outro, reconhecer que nem sempre suas próprias necessidades serão atendidas imediatamente é um passo para fora do solipsismo do ser; em outras palavras, significa ser um adulto. Em uma cena de *Brave New World*, Bernard Marx diz: “*And that’s why we went to bed together yesterday – like infants – instead of being adults and waiting*”⁹² (HUXLEY, 2005, p. 93). Se ser uma criança é ceder aos impulsos, ser um adulto é saber esperar.

Mais relevante ainda é que na cena de Erdedy é a primeira vez em que o tema da escolha aparece no livro. Ele é incapaz de escolher entre atender ao telefone ou ao interfone, e a cena termina com a personagem presa nesse ponto médio, o que resulta em impossibilidade de comunicação e conexão. Ele não fala com ninguém, está isolado em sua casa, e não consegue nem agir para se comunicar com “*a mulher que disse que vinha*”. Ele está esperando essa mulher, mas a sua espera é angustiante, é a espera daquele que deseja que suas necessidades sejam atendidas imediatamente: seu Bebê Interior tomou o controle.

Bakhtin ressalta a ideia de corpo grotesco e carnavalizado como participante e não espectador do espetáculo do carnaval. Da mesma forma, as personagens de Wallace também participam e entram de cabeça nesse mundo egótico, carnavalizado e pós-moderno, mas não são mais participantes ativos. O corpo grotesco de *Graça Infinita* é estático e estagnado. Mais ainda, ele é esvaziado de renovação. Pensemos:

⁹¹ “A ausência de habilidade comunicativa nega a possibilidade de conexão, o que por sua vez nega a possibilidade do outro”. (minha tradução)

⁹² “E é por isso que a gente foi juntos para a cama ontem – como crianças – ao invés de sermos adultos e esperar” (minha tradução)

se os adultos de *Graça Infinita* se comportam como crianças, eles são crianças e talvez a renovação de que precisem seja tornarem-se adultos funcionais.

Outra das personagens que podemos relacionar com Hal, e agora com Erdedy, é a jovem Kate Gompert, de 21 anos. No Ano da Fralda Geriátrica Depend Kate está internada na ala psiquiátrica de um hospital, em *“Alerta de Suicídio”* (2014, p.74). O episódio é narrado em terceira pessoa, mas da perspectiva de um médico. Com Kate Gompert o padrão se repete: viciada em maconha, fumava em segredo. Quando o médico encontra Kate ela diz: *“Eu estou sentada”* (2014, p.76), o que faz eco ao *“eu estou aqui”* de Hal. Ela tenta se matar por não aguentar a abstinência de maconha necessária para que tome seus medicamentos antidepressivos.

Ou seja, Kate também está tentando dar o passo para fora de si, para fora do carnaval, mas também não consegue. A única alternativa, da perspectiva dela, seria se suicidar. O desejo de prazer se transforma no desejo de morte quando não existe a possibilidade de satisfação. Kate se expressa da seguinte forma: *“Eu não me odeio. Eu só queria sair dessa. Não queria mais brincar, só isso”*⁹³ (2014, p.77), é curioso e interessante que ela use a palavra brincar (play), que traz toda uma ideia de diversão, prazer, riso e entretenimento. O mundo do avesso, que antigamente era temporário e responsável por uma manutenção da realidade, tornou-se a própria realidade carnavalizada das personagens de *Graça Infinita*, e estas, ao tentar encontrar uma saída, se deparam com um muro, estão presas em um ciclo. A brincadeira se tornou algo sério e pesado, da qual elas não podem escapar.

No final de suas narrativas Hal e Erdedy estão em um estado de torpor, inertes e irresponsivos, e Kate Gompert quer escapar exatamente dessa sensação.

Sobre isso o narrador fala: *“ela parecia funcionar melhor quando estava concentrada do que em estase. A estase paralisada normal deles era o que permitia que suas mentes os destroçassem”* (2014, p. 78). Talvez aqui já esteja presente uma pista do possível caminho para fora do carnaval que a aprisiona: a concentração e a atenção, não apenas o deixar-se levar, mas a constante afirmação *“Eu estou aqui”*.

Ela descreve sua sensação de torpor como o próprio horror. Em outras palavras, eles escolhem entrar nesse mundo pelo riso, e desejam sair pelo horror que descobrem nele: mais uma vez o medo, assim como para Erdedy, faz parte da

⁹³ Perceba a quantidade de palavras que se refere ao universo infantil na fala dessas personagens: como por exemplo, “brincar”.

equação. Para essas personagens, a liberdade carnavalizada representa a passividade de um estado estático e infantilizado. A liberdade-de que eles alcançam é uma liberdade livre-de cuidado, atenção, comunicação e responsabilidade.

Todavia, apesar de querer uma fuga desse outro mundo, Kate não consegue, e dá seu motivo: *“Mas é que eu adoro tanto. Às vezes é tipo o centro da minha vida”* (2014, p.81). Mais do que com as outras duas personagens anteriores, no episódio de Kate Gompert podemos visualizar muito bem a diferença entre esses mundos através da voz da própria Kate:

“Eu vou ficando cada vez mais acabada e de saco cheio de mim mesma por fumar tanto, isso depois de umas semanas, e só, e eu começo a ficar chapada e a só pensar em como eu tenho que parar com esse monte de Bob pra poder voltar a trabalhar e começar a dizer que estou em casa quando as pessoas ligam, pra eu poder começar a viver alguma porra de uma vida em vez de só ficar sentada de pijama fingindo que estou doente que nem uma aluninha de terceiro ano e fumando e vendo TP de novo”. (WALLACE, 2014, p. 82)

O estado paralisado, em que estão as personagens que vivem no que estamos chamando de mundo carnavalizado da pós-modernidade, é um estado tão interior e solipsista que toda a ação que se passa fora de suas mentes é, na verdade, uma não-ação. Kate diz que depois de algum tempo sem usar ela volta a *“viver de verdade”* (2014, *ibid.*). É isso o que ela e os outros querem. Eles querem todos voltar à realidade. Instintivamente, Kate sabe que deve haver um retorno, que o carnaval deve ser limitado, assim como o é o carnaval bakhtiniano. No entanto, apesar de reconhecer essa necessidade, ela parece ter uma aversão à realidade “de verdade”, pois, seu templo, aquilo que ama, é o estado carnavalizado. Nessa intensidade e frequência o carnaval e a liberdade possibilitada por ele acabam se tornando o contrário daquilo que propõem. Por meio da liberdade-de opressão, que viabiliza o exercício da liberdade-para fazer algo, as personagens de *Graça Infinita* escolhem se deixar levar pela satisfação de um prazer que os escraviza, destituindo-os de sua liberdade-de primeira, ou seja, é um prazer que oprime.

A diferença essencial entre o carnaval bakhtiniano e o carnaval pós-moderno figurado por Wallace reside nisso: o carnaval funciona enquanto período com começo e fim predeterminados, funciona enquanto transição, existe a realidade, um período de carnaval e o retorno à realidade renovada; em *Graça Infinita*, o desejo das personagens é viver em um carnaval sem fim, sem retorno. A vida “real”, adulta, que exige que tomemos decisões constantemente, os assuta. Mas, se a realidade parece

algo aterrorizante e difícil de se lidar, a vida no mundo carnavalizado, apesar de poder oferecer prazer ilimitado e uma liberdade-de ação e decisão, tampouco é a saída, pois a busca pelo prazer ilimitado tiraniza. Esse é o lado do carnaval representado em Wallace.

As três personagens que apresentamos até agora têm muito em comum: ambas tentam escapar do mundo em que vivem, sem grande sucesso. Essas não são as únicas cenas em que elas aparecem irresponsivas. Hal, por exemplo, no dia primeiro de abril (mesmo dia em que o adido recebe por correio uma cópia de “Graça Infinita” e mesmo dia em que James Incandenza comete suicídio, mas em anos diferentes), do *Ano do Emplastro Medicinal Tucks*, está com onze anos e a mando do pai vai visitar o consultório de um “conversador profissional”. A princípio a conversa segue sem problemas aparentes, assim como a cena inicial na universidade do Arizona. Hal demonstra sem obstáculos seu conhecimento enciclopédico, até que pergunta: “*será que Sipróprio ainda está tendo aquela alucinação de que eu nunca falo?*” (2014, p.34). Nessa entrevista de Hal, à diferença da primeira, ninguém fala por ele, ele mesmo diz quem é⁹⁴:

“Eu tenho dez anos, pelo amor do santo. Eu acho que de repente os quadradinhos da sua agenda de consultas se misturaram. Eu sou o prodígio lexical e tenístico possivelmente superdotado de dez anos de idade cuja mãe é uma agitadora de alto nível no mundo acadêmico da gramática prescritiva e cujo pai é uma figura de grande estatura nos círculos da ótica e do cinema de vanguarda e, sozinho, fundou a Academia de Tênis Enfield mas bebe uísque tipo às 5:00 da manhã e cai adernado durante os primeiros treinos do dia, nas quadras, às vezes, e às vezes vem com umas ilusões que as bocas das pessoas estão mexendo mas sem sair som nenhum”. (WALLACE, 2014, p.35)

Essa é a segunda vez que ele menciona a ilusão de silêncio que seu pai tem quando ele fala, mas agora o leitor se pergunta se o Hal de onze anos já estava como o Hal de dezoito, no início do romance. Aqui Hal descobre que o tal conversador profissional é ninguém mais que o próprio James Incandenza disfarçado e diz: “*Eu não posso ficar aqui sentado olhando você pensar que eu sou mudo*” (2014, p.36). De novo, presenciamos a desconexão entre mente, corpo e personagens. Sete anos antes da entrevista no Arizona, Hal vivencia praticamente a mesma cena. Ele fala,

⁹⁴ Vale ressaltar que a primeira versão do livro começava exatamente por essa cena, o que destaca sua importância. Referências podem ser encontradas em: http://www.thehowlingfantods.com/ij_first.

mas o outro, que no caso é seu próprio pai, não o escuta nem entende. Na primeira cena do livro ele afirma não ser uma máquina; nessa ele também enfatiza que está ali, mas nessa cena a palavra que ele usa para se definir é coisa (it): “*Pai? A coisa fala. Aceita refrigerante, define implorar e conversa com você*” (Ibid.).

No fim dessa cena, somos deixados do mesmo modo que na primeira, em choque, pois a fala de Hal se transforma em um silêncio na página ‘...’ seguida da palavra desesperada do pai, “*Filho?*” (Ibid.). O leitor se pergunta como poderia Hal ter essa característica de inércia desde tão novo, como poderia ele ter se inserido nessa curiosa versão de um carnaval solipsista, apresentado no romance através, principalmente, do ritual do vício, sendo apenas uma criança. A resposta a que podemos chegar é: o problema estaria nele ou no pai.

Algumas páginas adiante, quando somos apresentados a Kate Gompert, encontramos uma possível resposta: “*Os unipolares clássicos normalmente eram torturados pela convicção de que ninguém conseguia ouvir ou entender o que eles diziam quando tentavam comunicar alguma coisa*” (2014, p.80). O pai de Hal, quando vivo tinha um vício em bebida, como vimos na descrição que Hal faz durante a conversa com o “conversador profissional”. Podemos inferir que pai e filho traçam o mesmo trajeto e acabam de formas parecidas. A palavra *unipolares*, que em primeiro lugar se refere à pessoas consistentemente maníacas ou depressivas, diz muito sobre essa situação final, em que as personagens encontram uma barreira na conexão com o outro, eles são um polo incomunicável. *Sipróprio* ao longo de todo o romance é descrito como alguém fechado em si mesmo, alguém que não se comunica.

Nesse episódio ele tenta uma conexão ou qualquer tipo de comunicação com o filho, que do seu ponto de vista é irresponsivo. O exemplo apresentado aqui mais uma vez apresenta o embate de vozes em que o eu e o outro se chocam. Contudo, eles não deixam de tentar realizar essa ligação. Na obra de Wallace, o contato entre uma multiplicidade de vozes destaca a necessidade de se perceber a automatização da nossa visão da realidade, uma realidade, nesse caso, carnavalizada. E ainda, ele chama atenção para o que há de essencialmente humano em nós: nossas relações com o outro.

Nos episódios finais do livro, Don Gately está no hospital depois de ter sido baleado. Em decorrência da falta de anestésicos, ele passa por um período de extrema dor em que quadros de realidade e alucinações se misturam. Nesse período ele conversa com o que parece ser o espectro do pai de Hal (qualquer semelhança

com Hamlet não é mera coincidência⁹⁵). Nessa conversa, James diz que o propósito de ter criado um filme (as tentativas de produção do filme culminaram em cinco versões diferentes da obra) cuja capacidade de entretenimento chega a ser literalmente viciante foi mudar o quadro de mudez do filho mais novo para um quadro responsivo:

“O espectro assoa o nariz num lencinho que visivelmente já viu melhores eras e diz que ele, espectro, quando estava vivo no mundo dos homens animados, tinha visto seu próprio rebento mais jovem, um filho, o que mais se parecia com ele, o que lhe parecia mais maravilhoso e assustador, virar um figurante, mais para o fim”. (WALLACE, 2012, p.1100)

E portanto James jurou *“tentar conceber um instrumento via o qual ele e o filho tácito pudessem simplesmente conversar...algo que o menino amasse tanto que pudesse induzi-lo a abrir a boca e Sair – nem que fosse só para pedir mais”* (2014, p. 1102). A motivação de Jim para a produção de “Graça Infinita” era fazer com que o filho não se tornasse como ele próprio, medo já manifestado na cena do conversador profissional, em que Hal tinha onze anos. O medo de Jim provinha de sua própria relação disfuncional com o próprio pai que, em uma conversa com o filho (a única voz que aparece é a do pai), diz: *“Eu estou com tanto medo de morrer sem jamais ser visto de verdade”* (2014, p. 174).

No episódio do conversador profissional Jim fala para Hal que quando criança ele *“rezava diariamente para que viesse o dia em que o seu querido e falecido pai sentasse, tossisse, abrisse aquela porra daquele número do Tucson Citizen e não transformasse aquele jornal na quinta parede da sala”* (2014, p. 36).

Sua preocupação e o medo de *“ter gerado o mesmo silêncio”* (Ibid.) acabam cegando-o, pois ele não enxerga que ele mesmo adentrou no ego solipsista em que vivia seu pai. Jim via no entretenimento uma saída desse mundo, mas o que ele cria é algo de onde não se pode voltar. Esses episódios são representativos da não coincidência do olhar do eu com o olhar do outro sobre um dado objeto; nesse caso o objeto é o próprio eu que fala. Para James o entretenimento era:

“Sua última saída: entretenimento. Fazer uma coisa divertida pra cacete, que reverteria a inércia da queda de uma jovem alma rumo ao útero do solipsismo,

⁹⁵ Jim não aparece para o filho, mas para alguém que possivelmente ajudará Hal. Em certo momento um zelador, com modos muito polidos, se refere a Hal como: “Bondoso príncipe Hal” (WALLACE, 2014, p. 893).

da anedonia, da morte em vida. Um brinquedo magicamente divertido pra sacudir na frente dos olhos do bebê ainda vivo naquele menino, pra deixar os olhos dele brilhando e aquela boca sem dentes inconscientemente aberta, para rir. Para deixá-lo 'fora de si', como eles dizem". (WALLACE, 2014, p.1102)

A saída encontrada por Jim não era a porta da jaula, eram apenas as grades.

*

Similarmente, existe no universo criado por Wallace não uma pessoa, mas um grupo inteiro de pessoas cujo principal propósito é a ocultação. O grupo de apoio UHID, que na tradução para o português brasileiro se transformou em OFIDE, Organização dos Feios e Improvavelmente Deformados, tem uma filosofia que gira em torno da liberdade de um determinado indivíduo esconder sua deformidade ou feiura. Sabemos que Joelle Van Dyne é membro dessa organização. Em um dos episódios do programa de rádio que apresenta, sob o nome de Madame Psicose, Joelle lê um panfleto da OFIDE que diz:

"Os de nariz-colabado. Os de membros atroficos. E sim químicos e graduandos em matemática pura também os de pescoços atroficos. Scleredema adultorum. Vós que vazais, os sedermatosos. Vinde, vinde todos, diz esta circular. Os hidrocefálicos. Os tabescentes, os caquéticos, os anoréxicos. Os doentes-de-Brag, com seus densos nós rubros de carne. Os dermicamente maculados de vinho ou carbunculares ou esteatocriptóticos ou Deus os livre os três ao mesmo tempo. Síndrome de Marin-Amat, então? Pode vir. Os psoríacos. Os eczemicamente evitados. E os escrofulodérmicos. Esteatopígicos em forma de sino, com suas calças especiais. Os vitimados da Ptíriase Rósea. Diz aqui Chegai-Vos Ó Monstros". (WALLACE, 2014, p. 194)

A bizarria dessa descrição, que segue pelas páginas seguintes, incluindo até mesmo uma pessoa que "*Acordou com o cabelo feio neste ano*" (2014, p. 199), causa riso. O leitor ri da monstruosidade do outro, que acaba sendo a própria monstruosidade das personagens com as quais se identifica; ou seja, no fim o leitor acaba rindo de si próprio. Mas o curioso mesmo é que o folheto diz: "*encontrai Aceitação, Apoio, e Força Interior para encarar a vossa própria imagem sem desviar os olhos*" (2014, p. 197). Ao mesmo tempo em que a OFIDE exorta seus membros à aceitação, ela prega a velação. Os membros aceitam se esconder.

Mais uma vez, o desejo de segredo e privacidade. Para fazer parte desse grupo ou ser reconhecido como pertencente a ele, o indivíduo deve usar um véu que lhe cubra o rosto; poderíamos até mesmo dizer, concordando com um vocabulário mais carnavalesco, que esse indivíduo deveria viver mascarado. Joelle Van Dyne, uma das personagens centrais da trama, por conta de sua participação como atriz principal do *Entretenimento* e participação na OFIDE, explica:

“Os OFIDEs novatos ficam de pé e recebem o véu e envergam o véu e ficam ali de pé e recitam que o véu que envergaram é um Sinal e um Símbolo, e que estão escolhendo de livre e espontânea vontade se obrigar a usar sempre aquele véu – um dia de cada vez – na luz e nas trevas, na solidão e diante dos olhos dos outros, e assim com estranhos como com amigos familiares, e até Papais. Que mortal algum haverá de vê-lo deposto. Que eles portanto declaram abertamente que querem se esconder de todos os olhares”. (WALLACE, 2014, p. 696)

De novo, no caso da OFIDE, o uso da máscara tem uma finalidade bem diferente daquele propósito libertador do carnaval. É verdade que o mascaramento dos membros da OFIDE é motivado por uma sensação de liberdade, mas uma falsa liberdade. Divisamos aqui uma anularidade que está presente em todo o romance. Antes de ser membros da OFIDE, essas pessoas escondiam ou tinham vergonha de sua deformidade, ao tornarem-se membros elas aceitam e expõem seus defeitos velando-os. Da mesma forma, partindo da liberdade-de opressão, as personagens acabam escolhendo um mundo de infinito prazer que as oprime. Elas lutam com unhas e dentes por uma liberdade que acaba em opressão. É um círculo repetitivo. Já destaquei a presença e importância dos círculos em cada início de seção, mas vale lembrar que nas primeiras edições de *Infinite Jest* havia um único círculo aberto em todo o livro, que aparecia no canto da última página. Segundo Casey Henry, o próprio Wallace determinou a presença desse último semi-círculo no livro⁹⁶. É interessante que depois de toda uma narrativa em que muitas das personagens acabam presas nessa circularidade, o último sinal tipográfico do texto principal seja uma saída, um círculo aberto, de fato as últimas palavras do livro são “way out”, saída.

Se lembrarmos bem, no carnaval a máscara representava uma celebração do corpo grotesco, mas não era apenas isso. A máscara representava a negação de

⁹⁶ Em: <http://www.thehowlingfantods.com/dfw/infinite-jest/infinite-jests-circles.html>. Acesso em: 29/05/2016.

qualquer uniformidade e homogeneidade, tudo isso através do riso. Ela representava uma transição e metamorfose, que seriam feitas quando a vida no carnaval terminasse, uma transição em direção a renovação:

“O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar interrelação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável” (BAKHTIN, 2013, p. 35)

Vemos então que o carnaval, o grotesco e agora o motivo das máscaras resultam na desconstrução das certezas e na entrada para a ambivalência e a imprecisão. A máscara era dual e portanto negava uma identidade fixa ou qualquer sistema hierárquico. Ao contrário de um sistema fechado, esse símbolo significava a variedade e o fluxo de identidades.

Já no contexto de *Graça Infinita*, a máscara usada pelos membros da OFIDE perpetua o sistema carnavalesado vigente. Ela não festeja o diferente e o grotesco, ela os encobre e oculta. Ela representa uma vontade de uniformização:

“O Primeiro Passo da OFIDE é a admissão da impotência frente à necessidade de se esconder. A OFIDE permite que os membros sejam francos quanto à sua necessidade essencial de ocultamento. Em outras palavras nós envergamos o véu. Nós envergamos o véu e usamos o véu com orgulho e nos pomos bem eretos e caminhamos firmemente para onde quisermos, velados e ocultos, e mas agora completamente francos e desavergonhados quanto ao fato de que a nossa aparência para os outros nos afeta profundamente, quanto ao fato de que nós queremos ficar protegidos de todos os olhares. A OFIDE nos apoia na nossa decisão de nos ocultarmos abertamente”. (WALLACE, 2014, p. 698)

Ou seja, em *Graça Infinita* a máscara é usada para acobertar as identidades grotescas. Ao invés da exposição carnavalesca, há um desconforto em relação a qualquer forma de exposição. Isso está longe de ser considerado subversão.

Para Joelle essa posição de admissão em relação ao desejo de se esconder encarna uma certa liberdade. Mas o que ela não percebe é que se trata apenas de uma liberdade aparente. Uma liberdade disfarçada do cinismo de se esconder

abertamente. O tema continua se repetindo com essas personagens: “o que parece ser a saída da jaula é na verdade as barras da jaula” (WALLACE, 2014, p. 282).

Quando encontramos Joelle pela primeira vez na narrativa ela está a minutos de tentar cometer suicídio. Se o véu que ela usa realmente trouxesse a liberdade pretendida, o suicídio certamente não precisaria ser uma alternativa. O próprio narrador confirma o estado desesperador de Joelle: “*Joelle van Dyne está excruciantemente viva e enjaulada*” (Ibid.).

Não apenas o véu ou a possível deformidade de Joelle a enjaulam, mas, principalmente o mundo em que vive, em que o uso de entorpecentes é frequente. Joelle tenta, mas parece impossível encontrar uma saída, porque:

“A entrada diz SAÍDA. Não há saída. A fusão anular final: entre animal exibido e jaula. O próprio Jaula III: Espetáculo Gratuito⁹⁷. Foi a jaula que entrou nela, de alguma maneira. A engenhosidade da coisa toda está além da compreensão dela. A Diversão faz tempo abandonou o Demais”. (WALLACE, 2014, p. 282)

Assim como para Kate Gompert, a brincadeira perdeu a graça. O mundo algo carnavalizado de felicidade e prazer aparente das drogas, que a princípio transmitia uma sensação até maior de liberdade, agora aprisiona e, além de aprisionar, não deixa nenhum vestígio de saída no horizonte. Nesse mundo Joelle se sente como um “*palhaço grotesco*” (2014, p. 283).

No primeiro episódio em que aparece, Joelle está isolada de todas as maneiras possíveis. Ela está numa festa, mas sozinha. Há várias pessoas fantasiadas e mascaradas ao seu redor, mas ela é a única velada: a sensação é como estar em uma jaula. As fronteiras dessa jaula já extrapolaram qualquer limite; a jaula já não a delimita por fora: está dentro de Joelle. Assim como no carnaval de Bakhtin, as fronteiras se apagam. Mas, ao contrário de libertar o indivíduo para as relações com os outros, esse apagamento acaba por prendê-lo cada vez mais dentro de si.

⁹⁷ Esse filme de James Incandenza representa muito bem a ideia de loop recursivo sem saída: “A figura da Morte controla a entrada da frente de um espetáculo marginal de circo cujos espectadores veem artistas sofrerem indizíveis degradações tão grotescamente interessantes que os olhos dos espectadores se tornam cada vez maiores até os próprios espectadores se transformarem em gigantescos globos oculares em suas cadeiras, enquanto do outro lado da tenda do pequeno circo a figura da Vida usa um megafone para convidar os passantes a um espetáculo em que, se os passantes consentirem em sofrer indizíveis degradações, podem presenciar o momento em que pessoas comuns se transformam aos poucos em gigantescos globos oculares”. (WALLACE, 2014, p. 1010 n24)

“Diversas vezes também Marathe chamou os EUA para Steeply de ‘Sua nação murada’ ou de ‘Sua nação emparedada’” (2014, p. 133). Quanto mais lemos, mais as frases de Marathe ganham outros significados.

Hal, viciado em maconha, apresenta problemas de comunicação com os reitores e com seu pai. Jim, viciado em álcool, tem problemas de conexão com seu filho mais novo, que para James é o mais parecido com ele. Kate Gompert e Erdedy, que também têm uma relação patológica com a ocultação do vício se isolam do convívio com outras pessoas para usar maconha. Joelle, que no romance representa um grupo, é uma pessoa escondida. Ou seja, a frequência com que elas vivem nesse mundo carnavalizado do romance faz com que essa segunda vida deixe de ser verdadeiramente divertida demais e passe a ser apenas DEMAIS, o excesso sem diversão.

Ao contrário do que se esperaria no intervalo carnavalesco de Bakhtin, o carnaval de Wallace representa um perigo constante, pois leva os que dele fazem parte ao isolamento, ao solipsismo e à desconexão. A paralisia que elas apresentam é também resultado dessa imersão no carnaval. Uma sociedade tecnológica que usa a sua liberdade não para fazer escolhas, mas para deixar de fazê-las.

Afinal de contas, é isso que muitos deles querem: permanecer em um estado extático, amortecido e prazeroso; um estado que não exija a responsabilidade de usar sua liberdade para tomar decisões a partir da razão. Uma sociedade que tem tudo para acabar como o adido médico paralisado e incontinente. As personagens de *Graça Infinita* se perdem, se perdem em um eterno carnaval, um eterno chiste. Em uma graça infinita. Mas essa graça não vem sozinha. Ela está acompanhada de muita angústia. Em face de tudo isso, a frase que Avril Incandenza costuma dizer sarcasticamente para os filhos ganha um significado enorme: “*Você, por favor, em hipótese alguma, se divirta*” (2014, p. 200).

6.2 RÉMY MARATHE, DONALD GATELY E MARIO INCANDENZA

Até aqui, apresentei algumas das personagens que se entregam e vivem nesse mundo carnavalizado. Elas representam, de certa forma, o lado negativo da liberdade, o lado daqueles que se deixam levar. No entanto, o romance de Wallace não só apresenta as consequências de se viver no mundo carnavalizado, ele também retrata

personagens que são capazes de sair ou de se manter fora, com muito esforço, desse mundo. Elas vivem “de verdade”, como disse Kate Gompert. São personagens que vivem na realidade e que ocasionalmente têm momentos de escape. Como supostamente deveria ser.

A ideia de vivência e volta para a realidade que apresentarei aqui está intrinsecamente ligada à noção de liberdade-para (positiva), de responsabilidade, de escolha e de alteridade, de conexão e maturidade. A responsabilidade considerada, principalmente, na relação “eu” e “outro”.

Em um diálogo entre Rémy Marathe e Kate Gompert, Marathe conta parte de sua história, de quando era jovem e perdeu as pernas ao atravessar o trilho do trem: *“É, para mim, que eu sou fraco, tão doloroso ficar sem pernas aos vinte e poucos anos. Você se sente grotesco diante dos outros; sua liberdade ela é restringida”* (WALLACE, 2014, p. 1014). Marathe descreve o sentimento de ser alguém incompleto, do ser deslocado e desconfortável que procura pelo elemento comum e não o encontra, restando-lhe somente a frustração desse desejo.

A personagem diz ainda que quanto mais essa consciência de incompletude se fazia presente, mais o desejo da morte se apresentava; pois a morte talvez represente a propriedade comum que tanto se almeja alcançar. Marathe diz: *“Eu sou fraco e, com dor, vejo que tudo é inútil: eu não vejo o sentido de escolher lutar”* (Ibid). Apesar da não-existência não ser algo partilhável, é o mais próximo que podemos chegar do preenchimento de uma ideia de imanência. O desejo de fazer parte, de compartilhar, estava na base do carnaval e era por isso que ele existia, para pessoas conviverem umas com as outras. Talvez seja também por esse motivo que as personagens de *Graça Infinita* procurem viver nesse mundo, para pertencer a algo, compartilhar; mas no mundo pós-moderno de constante carnavalização não há lugar para positividade, o carnaval mostra sua face cruel.

Marathe continua sua narrativa declarando que, em certo momento, toma a decisão de suicidar-se. Do alto de uma colina ele se prepara para soltar as rodas da cadeira em que se encontra em direção à rodovia. É nesse momento que ele vê uma moça, ao longe, tentando atravessar essa mesma rodovia quando um caminhão vem na direção dela; ele decide salvá-la. Ele escolhe salvá-la. Ele age. Por um instante ele deixa de lado seu próprio sentimento de devastação. Marathe ignora seu próprio desejo e descreve tal sentimento como algo urgente e ético. Antes de encontrar a

mulher, Marathe apenas bebia e pensava em morrer. Isso o aproxima das outras personagens, e o aproxima também de Kate, ele conta que:

“Quanto mais dor em mim, tanto mais eu fico dentro do mim e não consigo provocar minha morte, eu penso. Eu acho que estou acorrentado a uma jaula de eu, pela dor. Incapaz de cuidar ou de sentir qualquer coisa fora dela. Incapaz de ver qualquer coisa ou de sentir qualquer coisa além de minha dor”. (WALLACE, 2014, p. 1015)

Assim como Hal e James, Erdedy, Kate e Joelle, Marathe está preso em si mesmo, não consegue sair, e a única saída, na cabeça deles todos, talvez seja a morte. James Incandenza com certeza pensou e sentiu o mesmo, pois sua saída foi o suicídio. De certa forma, para James, a morte representou a liberdade do mundo carnavalizado, porque é somente como um espectro que James fala por si próprio no romance, todas as outras vezes em que James aparece são os outros que falam por ele. Ele aparece na narrativa de Hal, na narrativa de James Incandenza Sr., na descrição de um de seus vídeos: sua voz é sempre mediada.

Quando vê a mulher, sem nenhum motivo aparente Marathe torna-se, por um momento, responsável pelo outro; e não apenas isso, ele racionaliza uma escolha, sem se deixar levar apenas por sentimentos individuais. Ele vê apenas a mulher, de costas. Não vê seu rosto, não sabe sua identidade: seu sentimento de responsabilidade é desprovido de qualquer julgamento anterior. É aqui que Marathe se diferencia das outras personagens; é até engraçado ver a reação de Kate quando ele diz que viu a mulher prestes a ser atropelada por um caminhão: *“E você pensa, Ah puta que pariu, maravilha, outra coisa horrível que eu vou ter que ficar aqui parado testemunhando e aí vai me gerar um monte de dor”*, pois Kate presume que ele ficaria parado, i.e., que decidiria pela não-escolha, pela inércia. No entanto, nesse momento ele transcende sua individualidade, num movimento de relação um-para-o-outro: *“Eu não penso em mim”*. Essa é a experiência do fora do ser. Em outro momento ele diz:

“Você não está entendendo isso. Foi essa mulher congelada de pavor, que me salvou a vida. Pois isso salvou minha vida. Aquele momento rompeu meus grilhões moribundos, Katherine. Num instante e sem pensamento eu pude escolher alguma coisa para ser mais importante que eu pensar em minha vida. Ela, ela me permitiu essa vontade sem pensar. Ela de uma só pancada rompeu os grilhões da jaula de dor de meu meio-corpo e meia-nação. Quando eu me arrastei de volta para o fauteuil e ajeitei meu fauteuil virado e estava de novo sentado eu percebi que a dor de dentro não me doía mais. Eu virei, então, adulto”. (WALLACE, 2014, p. 1016)

Foi a escolha de se conectar verdadeiramente ao outro, na verdade, a escolha de fazer algo que não fosse somente pensar em si, que possibilitou a saída para Marathe. Ou seja, a saída nunca esteve *nele*.

Nesse momento a personagem escapa de seu segundo mundo onde as únicas opções eram a morte ou a vida preso em si, o que para Jim já era uma espécie de morte em vida. No momento em que o ser não é mais esse sujeito que se isola do mundo, mas toma a decisão responsável de se engajar em uma comunicação, em uma conexão, ele percebe, toma consciência de que um ser não pode viver sem outro, de que não há vida no isolamento, na paralisia estática. E não apenas não há vida; não há felicidade. Em outras palavras, é através do compartilhamento que o ser se constitui. É importante notar que ao fazer essa escolha Marathe diz que se tornou um adulto, o que diverge das descrições de Hal e Erdedy, que se sentem como crianças.

Portanto, percebemos que Wallace expressa, através da linguagem, uma experiência que, apesar de interna, não é de forma alguma “interior”, no sentido de subjetiva. Ela é, na verdade, indissociável da experiência da relação com o externo, com o outro. Ela representa o outro como possibilidade de encontro e de novas saídas – o eu passa a ser não um fim em si mesmo, mas uma abertura. Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin fala da ética no processo estético:

“eu posso ignorar minha auto-atividade e viver apenas pela minha passividade. Eu posso tentar provar meu álibi no Ser, eu posso pretender ser alguém que não sou. Eu posso abdicar da minha obrigatória unicidade. Um ato ou ação responsável é precisamente aquele ato realizado sob a base de um reconhecimento de minha obrigatória unicidade. É essa a afirmação do meu não-álibi no Ser que constitui a base da minha vida sendo tanto real e necessariamente dada como também sendo real e projetada como algo-ainda-por-ser-alcançado. É apenas o meu não-álibi no Ser que transforma uma possibilidade vazia em um ato ou ação responsável e real”. (BAKHTIN, 2011, p.60)

Aqui o autor realça o ser não como individualidade, mas o ser movido e em processo de construção através de várias alteridades. Bakhtin fala de dois aspectos muito relevantes para Wallace: o real e a responsabilidade, pois para ele esses dois elementos são a chave para a saída de si. A imagem do indivíduo em *Graça Infinita* revela um pouco da condição humana na sociedade pós-moderna, bem como as possíveis saídas dessa condição.

Os sentimentos que todas as personagens apresentadas até agora dividem também são os sentimentos dos residentes da casa Ennet. Segundo eles, a partir do momento em que alguém vive nesse mundo, essa pessoa se torna escrava dele, é difícil se concentrar e prestar atenção em algo que não seja ele, pois esse mundo alimenta seus desejos e ânsias mais profundos.

Donald Gately é uma dessas personagens. Depois de passar por vários períodos de abstinência do uso de narcóticos, Gately decide parar (na verdade, ele é obrigado pelo sistema penal) e passa a viver na casa de recuperação, primeiro como residente e depois como uma espécie de ajudante e conselheiro. Quando um dos outros residentes, Geoffrey Day, um professor, reclama da filosofia baseada em clichês do AA, Gately pensa:

“Se o Day um dia tiver a sorte de desmontar, finalmente, e chegar no escritório da frente de noite pra gritar que não aguenta mais e se agarrar na bainha da calça de Gately e babar e implorar por ajuda a qualquer custo, Gately vai poder dizer a Day que o negócio é que as diretrizes clichêzísticas são muito mais profundas e duras de fazer de verdade. De tentar viver por elas em vez de só falar. Mas ele só vai poder dizer isso se o Day vier perguntar”.
(WALLACE, 2014, p. 347)

A filosofia do AA, além de ser baseada em clichês, é firmada no ato de pedir ajuda: *“A merda disso tudo é que você tem que querer”* (2014, p. 368). Esse ato deve, obrigatoriamente, surgir de uma escolha. Os residentes da casa Ennet devem todos estar em algum destes grupos: AA ou NA. Eles participam de encontros em que dividem suas histórias de vida e de como entraram no mundo das drogas e da bebida: *“Isso quer dizer que nessas reuniões há oradores alcoólicos em recuperação que ficam na frente de todo mundo num púlpito amplificado e ‘dividem sua experiência, sua força e sua esperança’*” (2014, p. 353). O motivo principal dessas reuniões é a comunicação: quando alguém conta o que viveu ou o que passou em sua vida os ouvintes podem se identificar com determinada história e acabar percebendo que não são os únicos:

“Empatia, no AA de Boston, é chamada de Identificação. [...] Os conselheiros dos residentes da Casa sugerem que eles sentem bem na frente do salão onde possam ver os poros do nariz do orador e tentar de Identificar em vez de Comparar. De novo, Identificação significa empatia. [...] Porque se você senta bem na frente e presta bastante atenção, todas as estórias de declínio,

queda e rendição dos oradores são essencialmente iguais, e iguais à sua.
(WALLACE, 2014, p. 355)

A lógica do AA é saber que os outros têm as mesmas batalhas diárias que você. Eles falam a respeito de suas perdas e dos vários períodos de negação pelos quais passaram antes de finalmente escolherem o AA. Ou seja, escolher ser parte do AA não é fácil. Aqueles que ali estão já tentaram largar seus vícios várias vezes antes, mas apenas conseguiram ao pedir ajuda. Frequentar o AA é o contrário de uma escolha fácil, aliás, a maior parte dos personagens reclama da filosofia e do sistema todo do AA. Mais do que isso, o AA é o contrário de ceder a um desejo íntimo e pessoal. Em uma de suas entrevistas, David Foster Wallace diz:

“And to be happy, if that word means anything, clearly it means something different from whatever I wanna do, I wanna take this cup and throw it right now, I have every right to, I should, you know. I mean that we’ve seen, we see it with children, that’s not happiness, that feeling that having to obey every impulse and gratify every desire, is, seems to me to be a strange kind of slavery, nobody talks about it as such though, talks about freedom of choice”⁹⁸. (informação verbal)⁹⁹

Wallace diz aqui o que ele mostra esteticamente elaborado no romance. O que essas personagens do AA querem é usar drogas, querem seus desejos realizados, mas, como disse Wallace, provavelmente o que eu quero fazer não é felicidade genuína, se é que ela existe. O indivíduo acaba se tornando escravo do próprio prazer: *“Você está atrás de grades; está numa jaula e só consegue ver grades pra todo lado”* (2014, p. 358).

Com trinta dias sem usar substâncias, Gately tentou fazer algo para ser expulso do AA. Mas, ao contrário do que esperava, os conselheiros disseram que ele só tinha que continuar indo e *“calar a boca e escutar”*. Da mesma forma que Marathe se identificou de alguma maneira com a mulher que salvou e que também salvou a ele,

⁹⁸ “E ser feliz, se essa palavra significa alguma coisa, claramente significa alguma coisa diferente do que quer que seja que eu queira fazer, eu quero pegar esse copo e jogá-lo nesse momento, eu tenho todo o direito de fazer isso, eu deveria, sabe. Eu quero dizer que a gente já viu, a gente vê isso com crianças e isso não é felicidade, esse sentimento de ter que obedecer a cada impulso e satisfazer cada desejo, é, parece ser, pra mim, um tipo estranho de escravidão, no entanto, ninguém fala sobre isso nesses termos, ninguém fala de liberdade de escolha”. (minha tradução)

⁹⁹ Transcrição feita apartir da entrevista concedida por Wallace ao canal de televisão germânico ZDF, em 2003, acesso em (03/05/2016): <https://www.youtube.com/watch?v=FkxUY0kxH80>.

os membros do AA precisam deixar de pensar que são únicos e parar de se concentrar em seus próprios sentimentos e se identificar como parte do todo, se identificar com as histórias pessoais e os sofrimentos dos outros. Para Gately, nesse momento:

“A ideia de que o AA pudesse realmente funcionar o deixou desalentado. Ele ficou suspeitando de algum tipo de armadilha. Algum tipo novo de armadilha. Naquela época ele e os outros residentes da Ennet que ainda estavam ali e começavam a sacar que o AA podia funcionar começaram a passar altas horas da noite surtando juntos porque parecia ser impossível entender simplesmente como o AA funcionava”. (WALLACE, 2014, p.360)

Quando perguntam aos conselheiros mais velhos como o AA funciona, eles respondem, fazendo graça, que funciona *“Direitinho”*. Gately diz que não há como entender, ele apenas funciona, e que isso é o importante. Mas é claro que o AA tem um mecanismo: *“Faça e pronto eles dizem, e como um organismo treinado por choques sem nenhuma espécie de vontade humana independente você faz exatamente o que te mandam”* (2014, p. 361). Esse como se baseia em aceitação e escolha. Além disso, há a comunhão e a união: o conselho que Gately recebeu foi ouvir e *Aguentar Firme*. Pouco a pouco Gately começou a perceber que:

“O processo é bem o contrário do que te fez cair e Entrar aqui: as Substâncias começam sendo tão magicamente geniais, tão peça-que-faltava-no-quebra-cabeça-interior, que no começo você simplesmente sabe, bem visceralmente, que elas nunca vão te deixar na mão; você simplesmente sabe. Mas deixam. E aí esse sistema pateta, mal-ajambrado e anárquico de reuniões em lugares baratos e slogans jacus e sorrisos edulcorados e um café hediondo é tão mané que você simplesmente sabe que não tem a menor chance de aquilo um dia poder funcionar a não ser pros mais imbecis dos idiotas... e aí Gately parece descobrir que o AA acaba sendo o amigo muito fiel que ele achava que tinha e tinha perdido, quando você Entra. E aí você Aguenta Firme e fica sóbrio e careta”. (WALLACE, 2014, p.361)

No fim das contas o AA ajuda aqueles que estão presos dentro de si, ensinando-os a escolher: escolher todos os dias a possibilidade de ficar sóbrio. Diante dessas descrições do funcionamento do AA, não podemos deixar de lembrar do discurso de Marathe sobre o pai que ensina seus filhos a escolher: *“e você saca que é melhor você Aguentar Firme nesse AA de Boston onde uns velhões que parecem menos estropiados – ou no mínimo menos desorientados pelo seu estropiamento – te dizem com simples sentenças imperativas secas exatamente o que fazer, e onde e quando fazer”* (2014, p. 361).

Ao contrário do grupo da OFIDE, os membros do AA expõem suas monstruosidades sem medo, desde que assumindo com sinceridade a responsabilidade por suas ações: *“eles não podem te expulsar. Você fica Dentro enquanto disser que está Dentro. Ninguém pode ser expulso, por nenhum motivo. Ou seja, você pode dizer qualquer coisa ali”* (2014, p. 363).

Podemos relacionar o ato de ficar sóbrio ao retorno à realidade que ocorria depois do carnaval. Ficar sóbrio, no romance, significa mais que deixar de usar substâncias: significa encarar a realidade. Uma realidade desinteressante e enfadonha, ao contrário daquela *“mágica”* que se vivia no mundo carnavalesco. A certa altura, depois de falar dos clichês do AA, Gately diz: *“Como é que as coisas banais ficam sendo banais? Por que será que a verdade normalmente é não apenas des- mas anti-interessante?”* (2014, p. 368). Por mais desinteressante que possa parecer essa é a realidade que não os prende à paralisia eterna, à morte em vida. *“Você fica Ativo Com O Seu Grupo”*, Gately fala. Apesar de se pautar na obediência aos membros mais velhos do grupo, essa disciplina não é nunca aprisionante: *“você está livre”* (2014, p. 361).

O movimento do AA também é repetitivo e cíclico pois se pauta no *“continuar vindo”*, mas é também um movimento de troca e renovação. Uma troca verdadeiramente humana e real. Para além dessa troca, o movimento leva à uma renovação, ou seja, apesar de cíclico ele nunca é fechado. Para Wallace, não é apenas através do riso e da liberdade carnavalesca que os homens conseguem se conectar entre si verdadeiramente, mas sim na realidade de todos os dias. Por meio desse contato com o outro os membros do AA entendem que não há mundo sem perturbações, mas, ao mesmo tempo, aprendem a lidar com elas sem fugir da realidade.

Uma personagem que é única em *Graça Infinita* é Mario Incandenza. Mario é o irmão do meio de Orin e Hal. Ele nasceu com algumas deficiências e seu físico sempre é descrito grotescamente. Hal é quem faz a primeira descrição física do irmão no livro: *“Uma pequena forma corcunda com uma cabeça enorme”* (2014, p. 37). Em oposição ao físico grotesco, que lembra Quasímodo, seu caráter não poderia ser melhor, assim como do próprio concunha de Notre Dame. Ele aparece constantemente tentando entender e se colocando no lugar das pessoas que o cercam.

Mario talvez tenha sido a pessoa mais próxima de Jim durante sua vida. James lhe ensinou tudo o que sabia sobre filmagens e filmadoras. A despeito de sua condição

física, Jim nunca fez nada por Mario que o próprio Mario não pudesse fazer ele mesmo. Isto é, ao invés da passividade, Jim estimulou o filho à atividade, à contribuição, enfim, à escolha da liberdade-para.

O pai de Mario criou até mesmo uma câmera que encaixasse no filho, porque ele não consegue se manter de pé a não ser com a ajuda de uma espécie de escora. Jim se assegurou de que a filmadora chegasse a Mario depois de seu suicídio, como uma forma de atenuar o luto. Dessa forma, a principal função de Mario durante toda a narrativa do *Ano da Fralda Geriátrica Depend* é filmar os jogos de tênis e campeonatos. O caráter de Mario, que “*para todos os efeitos é um ouvinte nato*” (2014, p. 105), aliado à sua função de *cameraman* da academia concedem a ele uma posição privilegiada para se tornar a personagem que mais presta atenção ao mundo que a cerca. Lembremos que o conselho dos membros mais experientes do AA era ficar e escutar os outros.

Ademais, Mario é sempre descrito como alguém que está com um sorriso no rosto. Segundo Greg Carlisle, “*an involuntary constant smile is a warning of danger in the novel; but not in Mario’s, because Mario transcends the self-absorbed pleasure-seeking that leads to dangerous passivity*”¹⁰⁰ (2007, p. 194). O narrador afirma que Mario nunca entenderia o porquê de as pessoas usarem narcóticos para ter prazer: “*Mario Incandenza é uma daquelas pessoas que não veriam o sentido em provar químicos recreacionais nem que soubessem como tentar. Ele simplesmente não ia sacar qual era. O sorriso dele abaixo da câmara atada à sua cabeça imensa mas de aparência meio murcha, é constante e amplo*” (2014, p. 195). Isto é, Mario encontra prazer e felicidade em suas atividades diárias e reais. Ele não entenderia viver fora da realidade ou não retornar a ela.

Outra das regras do AA é ser verdadeiro e não irônico com relação à realidade, o que se parece muito com a perspectiva de Mario de levar as coisas a sério. Em uma de suas visitas à Casa Ennet, Mario se dá conta dessa conexão:

“*Lá dentro tem cheiro de cinzeiro, mas Mario se sentiu bem nas duas vezes em que esteve na Casa Ennet porque é muito de verdade; as pessoas ficam chorando e fazendo barulho e ficando menos infelizes, e uma vez ele ouviu alguém dizer Deus com a maior seriedade e ninguém ficou olhando ou baixou*

¹⁰⁰ “um sorriso involuntário constante é um aviso de perigo no romance; mas não no caso de Mario, porque Mario transcende a auto contemplação e busca do prazer que leva à passividade perigosa” (minha tradução)

os olhos ou sorriu de jeito nenhum em que desse para você ver que eles estivessem preocupados por dentro". (WALLACE, 2014, p. 604)

Diferentemente daquilo com que Mario está acostumado, a saber, a ironia com que todos tratam assuntos que Mario considera sérios, tudo na casa Ennet é "*muito de verdade*". É como se ninguém ali tivesse medo de encarar o lado real da vida. Ou confessar suas frustrações e medos. Uma das coisas que Mario parece levar a sério é a oração: "*As orações noturnas dele levam quase uma hora e às vezes mais e não são uma obrigação. Ele não se ajoelha; é tipo uma conversa*" (2014, p. 603). É interessante perceber os paralelismos entre os conselhos do AA, que os recém-chegados têm que se obrigar a obedecer, e as atitudes de Mario, que são parte de sua natureza. O AA aconselha seus membros a ajoelhar de manhã e de noite, e Gately diz que a pessoa: "*continua se pondo ritualmente de joelhos, esses joelhos enormes que você tem, toda manhã e toda a noite pedindo ajuda de um céu que ainda parece um escudo brilhante colocado contra todos que queiram pedir sua ajuda*" (2014, p. 361).

Mesmo sendo visto por outras personagens como alguém com deficiência mental, Mario não é de forma alguma incapaz de formular e articular seus pensamentos. Pelo contrário, ele é uma das poucas personagens que não sofrem da auto-absorção e passividade que se espalha como fogo por todo romance. Somos capazes de perceber isso porque o romance como gênero possibilita essa percepção. O autor-criador dá espaço para a voz de Mario, não por meio do discurso direto, mas através do discurso indireto livre. Emocionalmente, Mario é a personagem mais equilibrada:

"Quanto mais velho Mario fica, mais confuso fica sobre o fato de que todo mundo na ATE acima da idade de mais ou menos um Kent Blott acha incômodas as coisas que são de verdade de verdade e fica constrangido. Parece que tem alguma regra que as coisas de verdade só podem ser mencionadas se todo mundo revira os olhinhos e ri de um jeito que não é feliz. A coisa mais pior que aconteceu hoje foi na hora do almoço quando Michael Pemulis contou para Mario que estava com uma ideia de montar um serviço de Orações-por-Telefone para ateus em que o ateu disca o número e a linha só fica tocando e ninguém atende. Era uma piada e era das boas, e Mario entendeu; o que foi desagradável foi que Mario foi o único de toda uma mesa grande cuja risada foi uma risada feliz; todos os outros meio que ficaram olhando para baixo como se estivessem rindo de alguém com uma deficiência". (WALLACE, 2014, p. 605)

Mais de uma vez Mario pergunta a Hal se ele acredita em Deus, e Hal parece sempre dar um jeito de escapar ao questionamento. Além disso, o fato de que somente Mario é capaz de rir sinceramente da piada de Pemulis, dá mostras de que o riso dos colegas é o riso daquele que ri da própria tragédia. Para os solipsistas, presos em si mesmos e suplicando um contato genuíno com o outro, a imagem da piada de Pemulis se transforma em um chiste macabro.

A personagem mais inocente de Wallace é aquela em que transparece uma das questões centrais em *Graça Infinita*, a ainda existente possibilidade de contato com o outro. Uma das cenas mais ilustrativas desse contato acontece com a personagem chamada Barry Loach. O irmão de Loach estava no seminário quando começa a questionar sua fé e acaba se afastando. Vindo de uma família grande, a mãe de Barry Loach queria que um dos filhos se tornasse seminarista, todos os outros irmãos de Loach escolheram caminhos diferentes, apenas restando o irmão seminarista e ele. Ou seja, se o irmão desistisse do seminário, Barry Loach teria que entrar mesmo sem vontade, para satisfazer o desejo da mãe. Num ato de desespero para provar ao irmão que a fé e a caridade ainda existiam, Barry Loach aceita o desafio feito por seu irmão incrédulo:

“O irmão espiritualmente abatido basicamente desafia Barry Loach a não tomar banho e não trocar de roupas por um tempo e se deixar parecer sem-teto e indigno de confiança e empiolhado e claramente precisado de uma caridadezinha humana básica, e se pôr de pé diante da estação do T na Park Street à beira do Boston Common, juntinho com o resto da escória lumpen da comunidade do centro da cidade, que normalmente ficam todos ali na frente da estação do T dingando trocados, e Barry Loach a estender a mão suja e em vez de dingar trocados simplesmente pedir para os passantes tocarem nele”. (WALLACE, 2014, p. 990)

As pessoas davam dinheiro a Barry, mas nunca o tocavam. Ele implorava, mas ainda assim nada. Até que um dia:

“quando lá pelo fim do nono mês do Desafio, o seu pedido – e na verdade também os pedidos da outra coisa de uma dúzia de dingos cínicos que estavam logo ao lado de Loach, todos implorando por apenas um toque de uma mão humana e de mãos estendidas – quando todos esses pedidos foram ouvidos literalmente e atendidos com um caloroso aperto de mãos – de cujo ofertante apenas os dingos mais severamente inebriados não se afastaram por reflexo, fora o Loach – dado pelo nosso Mario Incandenza, que tinha sido mandado rapidinho lá do apartamento da Back Bay em que seu pai estava filmando alguma coisa”. (WALLACE, 2014, p. 992)

O aperto de mão de Mario é muito significativo, pois ele representa contato. E não somente contato, mas contato com uma figura marginalizada com quem geralmente ou oficialmente Mario, um garoto de classe média alta, não teria relações sociais de qualquer natureza. O próprio narrador reconhece isso:

“Mario, por estar sozinho e ter só catorze anos e ser basicamente sem-noção quanto a estratégias defensivas anti-dingos na frente das estações do T, não tinha com ele ninguém descolado ou adulto com ele pra explicar por que a solicitação de homens com mãos estendidas, de um simples aperto de mãos ou um toca-aqui não devia automaticamente ser levada a sério e atendida, e Mario tinha estendido a garra da sua mão e tocado e apertado calorosamente a mão fuliginosa do Loach, o que levou através de uma série convoluta mas meio que tocante e reafirmadora-da-fé de circunstâncias”. (WALLACE, 2014, p. 992)

Ou seja, se Mario estivesse com um adulto, principalmente um adulto desvirtuado por essa versão macabra e solipsista de carnaval, ele provavelmente seria persuadido a não tocar em Loach. Da mesma forma que a partir do contato Marathe salva sua esposa, é por meio do contato que Mario salva Loach. Para fora de si, prestando atenção aos acontecimentos ao redor e não somente preso na auto-reflexão e auto-consciência, é esse o contato que liberta.

Uma das diversas formas que o riso toma na Pós-Modernidade é a ironia. Assim como o riso do carnaval de Bakhtin tinha como propósito a destruição de qualquer verdade única e hierarquizante, a literatura pós-moderna faz uso da ironia para enxergar além de supostas verdades a respeito de noções como identidade, comunidade e etc. O tom irônico serve exatamente para expor estruturas de manipulação existentes abaixo da superfície dessas supostas verdades. No entanto, para Wallace, essa ênfase na ironia faz com que tratemos “coisas reais” apenas dentro do escopo do irônico. A ironia, que revelava discursos, se transforma em uma atitude de cinismo diante da vida. No ensaio *E Unibus Pluram: television and U.S. fiction*, Wallace diz:

“And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is impossible to pin down. All U.S. irony is based on an implicit ‘I don’t really mean what I’m saying’. So what does irony as a cultural norm mean to say? That it’s impossible to mean what you say? That maybe it’s too bad it’s impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today’s irony ends up saying: ‘How totally banal of you to ask what I really mean’. Anyone with the heretical gall to ask an ironist what he actually stands

*for ends up looking like an hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the question without attending to its subject is, when exercised, tyranny. Its the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself*¹⁰¹. (WALLACE, 1998, p. 67, 68)

Podemos visualizar esse isolamento via ironia, mais uma vez, através de Hal. Quando Mario diz: “*Eu ia perguntar se pareceu que você acreditava em Deus, hoje lá fora*”, ao que Hal responde: “*Você me pergunta isso uma vez por semana*”, e Mario continua a conversa assim: “*Mas é que você nunca diz*”. Depois de tentar dar uma explicação para Mario, Hal termina fazendo uma piada: “*Mario, o que é que dá o cruzamento de um cara com insônia, um agnóstico recalcitrante e um trocadilhista? [...] Dá um sujeito que passa a noite toda acordado se divertindo porque a resposta para a questão Deus é ‘Deus’*” (WALLACE, 2014, p. 45, 46). Hal se esconde e oculta seu sofrimento por meio de uma piada. Já para o fim do livro, Mario, a personagem mais altruísta e perceptiva:

“não consegue saber se Hal está triste. Ele está tendo cada vez mais dificuldade para entender os estados de espírito de Hal ou se ele está de bom humor. Isso incomoda. Ele conseguia meio que saber não verbalmente em seu estômago geralmente onde Hal estava e o que ele estava fazendo, mesmo que Hal estivesse bem longe e jogando ou que Mario estivesse longe, e agora não consegue mais. Sentir. Isso incomoda e parece aquela hora que você perdeu alguma coisa importante num sonho e não consegue nem lembrar o que era mas é importante. Mario ama tanto Hal que o coração dele bate bem forte. Ele não precisa ficar pensando se a diferença agora é dele ou do irmão porque Mario nunca muda”. (WALLACE, 2014, p. 603, 604)

Quanto mais isolado Hal se torna, menos conexão Mario sente com o irmão. No caso dos dois, essa quebra chega ao limite do espiritual. Mario não consegue mais saber o que Hal realmente quer comunicar e isso o incomoda, da mesma forma,

¹⁰¹ “E não se engane: a ironia nos tiraniza. O motivo pelo qual nossa ironia cultural dominante é ao mesmo tempo tão poderosa e tão insatisfatória é que é impossível entender claramente o ironista. Toda a ironia americana está baseada no implícito ‘Eu realmente não quero dizer o que eu estou dizendo’. Então, o que a ironia como norma cultural quer dizer? Que é impossível querer dizer o que se diz? Que talvez é mesmo uma pena que seja impossível, mas acorde para a vida e faça alguma a respeito? Muito provavelmente, acredito, a ironia de hoje acaba dizendo: ‘Que coisa totalmente banal você me perguntar o que eu realmente quero dizer’. Qualquer um com a astúcia herética de perguntar para um ironista o que ele realmente quer dizer acaba parecendo um histérico ou um arrogante. É aqui que se encontra a opressividade da ironia institucionalizada, do rebelde bem-sucedido demais: a habilidade de interditar o questionamento sem se importar se seu conteúdo é, quando exercido, tirânico. É a nova militarização, usando a própria ferramenta que expôs seu inimigo para se isolar”. (minha tradução)

funciona a ironia. Isso não é um problema, pois uma das funções do discurso irônico é justamente suscitar essa espécie de incômodo. Segundo Hutcheon (2000), “a ambiguidade pode gerar incompreensão, confusão ou simplesmente imprecisão ou falta de clareza na comunicação. E isso, realmente, é o que provoca a irritação daqueles que sentem ou são levados a sentir que ‘perderam’ as ironias” (p. 78). No romance, a ironia se torna um empecilho para o acontecimento da comunicação efetiva (e afetiva, no caso dos irmãos Incandenza).

O que Wallace tenta fazer é criar uma narrativa literária que se preocupe com o contrário da ironia, ou seja, a sinceridade. No romance, a sinceridade é outra das regras do AA:

“O negócio é que tem que ser de verdade pra descer mesmo aqui. Não pode ser uma coisa calculada, de agradar as massas, e tem que ser a verdade sem vieses, sem fortificantes. E maximamente a-irônica. Um ironista numa reunião do AA de Boston é uma bruxa numa igreja. Zona de ironia zero. E é a mesma coisa com pseudossinceridades manipuladoras espertinhas e malandras. Sinceridade com segundas intenções é uma coisa que esse pessoal duro e maltratado conhece e teme”. (WALLACE, 2014, p. 380)

Ou seja, para ficarem sóbrios os membros do AA precisam passar por um período de abstinência dessa ironia cultural institucionalizada. Pois o ironista, já de saída, aceita a possibilidade de não ser entendido, e o que essas pessoas precisam é exatamente ser compreendidas. De acordo com Hutcheon:

“para o ironista, a ironia significa nunca ter de se desculpar. Você pode sempre se proteger e argumentar (de uma perspectiva de intenção) que você estava apenas sendo irônico. Você pode até mesmo transformar um erro numa piada com a mesma declaração; você com certeza pode usá-la para sair de qualquer situação embaraçosa. Usar ou mesmo atribuir ironia dessa maneira é recorrer à sua função de ‘veste protetora’”. (HUTCHEON, 2000, p. 81)

É essa possibilidade de transformar tudo em piada que é posta em questão na obra de Wallace, “essa quedinha americana por absolvição via ironia” (2014, p. 396). Ademais, essa *veste protetora* corre o grande risco de se transformar em uma veste enclausuradora. Com base nos trechos citados, a incomunicabilidade parece estar na raiz da solidão do sujeito perdido representado por Wallace em seu romance.

Além de mostrar de que forma essa incomunicabilidade ocorre e o que acontece com aqueles que dela não conseguem escapar, Wallace apresenta

caminhos possíveis para fora dela. É exatamente essa rede de conexões, aparentemente impossível de se ligar na realidade caótica (e no espaço por vezes caótico do próprio romance), que David Foster Wallace conseguiu orquestrar em seu romance de forma a nos fazer prestar atenção no que é comum e tão automatizado que passa por insignificante; naquilo que é tão imediato que arriscamos não enxergar.

A grande diferença entre as personagens que acabei de apresentar e as outras é que essas souberam usar sua liberdade e escolheram com responsabilidade; mesmo quando essa escolha não refletia diretamente seus desejos pessoais, elas olharam para fora de si e prestaram atenção.

6.3 UMA ESCOLHA ATIVA

Para David Foster Wallace, a arte é um meio através do qual podemos questionar aquilo que é tão confortável (pois já naturalizado) que se torna nossa prisão. O escritor americano reflete sobre isso em uma das passagens de *The Pale King* (2011), em que uma das personagens fala do estranho comportamento do seu cão de estimação:

*“What he’d do, he’d never go out to the length of the chain. He’d never even get out to where the chain got tight. Even if the mailman pulled up, or a salesman. Ou of dignity, this dog pretended like he chose this one area to stay in that just happened to be inside the length of the chain. Nothing outside of that area right there interested him. He just had zero interest. So he never noticed the chain. He didn’t hate it. The chain. He just up and made it not relevant. Maybe he wasn’t pretending – maybe he really up and chose that little circle for his own world. He had a power to him. All of his life on that chain”*¹⁰². (WALLACE, 2011, p. 117)

¹⁰² “O que ele fazia era, ele nunca ia além do comprimento da corrente. Ele nem mesmo ia até onde a corrente ficava esticada. Mesmo se o carteiro parava, ou um vendedor. Por dignidade, esse cachorro fingia tipo que ele escolhia essa área específica pra ficar e que só por coincidência ela estava dentro do comprimento da corrente. Nada fora daquela área bem ali lhe interessava. Ele só tinha zero de interesse. Então nunca notava a corrente. Ele não odiava aquilo. A corrente. Ele só decidiu e fez ela ser não relevante. Talvez ele não estivesse fingindo – talvez ele realmente tenha decidido e escolhido aquele pequeno círculo pra ser seu mundo. Ele tinha essa força nele. Toda a sua vida naquela corrente.” (minha tradução)

A vida desse cãozinho é dolorosamente parecida com a das personagens de *Graça Infinita*, que preferem fingir que não há nada de errado com o mundo culturalmente carnavalizado em que vivem. Não podemos deixar de lembrar aqui do universo de *Brave New World*, em que todos pareciam felizes com suas condições, não desejando nada que não pudessem ter. Assim como o cão que não percebe sua própria corrente, ou finge não perceber, assim é o homem na pós-modernidade. É aquele que finge não ver sua própria dor, e que transforma essa dor em chiste. Para além desse fingimento todo, ainda há o fato de que esse homem trata sua condição ironicamente, como se não estivesse na posição em que se encontra. Se analisarmos melhor o exemplo, o cachorro está preso pela corrente, ele não tem a liberdade-de se ver livre da corrente, mas ele tem a liberdade-para fingir que decidiu estar nessa situação. De uma forma parecida, as personagens de *Graça Infinita* fingem não perceber, ou ignoram, os riscos da liberdade, potencialmente opressores. Mas, ao contrário da situação do cão, que de saída já está preso, as personagens de *GI* se colocam na corrente. Avril Incandenza tenta explicar essa complexidade existencial para seu filho Mario:

“O que eu estou querendo dizer aqui é que certos tipos de pessoa morrem de medo até de colocar um dedo do pé num arrependimento ou numa tristeza genuinamente sentidos, ou de ficar com raiva. Isso quer dizer que elas têm medo de viver. Elas estão aprisionadas em alguma coisa, eu acho. Congeladas por dentro, emocionalmente. E por que isso? Ninguém sabe, Anjinho. Às vezes as pessoas chamam de ‘supressão’. A Dolores acredita que se origina de um trauma infantil, mas eu suspeito que nem sempre. Pode haver certas pessoas que nasceram aprisionadas. A ironia, claro, é que o mesmo aprisionamento que proíbe a expressão da tristeza deve ser intensamente triste e doloroso. [...] As pessoas, então, quando ficam tristes, mas as pessoas que não conseguem se deixar ficar tristes, ou expressar essa tristeza, eu estou tentando dizer meio aos pedaços, essas pessoas podem causar uma impressão, em alguém que é sensível, de não estarem exatamente bem. Não estarem bem ali. Vazias. Distantes. Cinzas. Distantes. Desligadas era um termo da minha infância. Frias. Amortecidas. Desconectadas. Distantes”. (WALLACE, 2014, p. 784)

Avril fala do dilema existencial do próprio filho, Hal. A conclusão parece ser lidar com as perturbações do mundo. A saída não é suprimir a dor, como no caso da anedonia, não é escapar dela por meio das drogas e muito menos tratá-la ironicamente, mas enfrentá-la no âmbito da realidade.

No ensaio, *E Unibus Pluram: television and U.S fiction*, Wallace compara o escritor a um espectador. O escritor é um observador do cotidiano, um cotidiano inundado por imagens de televisão e filmes comerciais das quais não se pode fugir, nessa era do entretenimento em que vivemos. Para Wallace a televisão funciona como um espelho, um espelho negro, que reflete a imagem que queremos ver, a imagem que desejamos. Em seu ensaio ele diz: “*Television from the surface down, is about desire*”¹⁰³ (WALLACE, 1997, p. 22). Ou seja, o entretenimento nos dá aquilo que queremos, o que faz parte de nosso desejo, principalmente o queremos ser. Mas muitas vezes não necessariamente o que precisamos ter. Ele nos fornece o alimento para a ânsia de assistir aos outros, sem sermos assistidos ao mesmo tempo.

Um dos tópicos mais presentes na obra de Wallace, principalmente em *Graça Infinita*, é a questão da cultura de massa. Wallace afirma que precisamos de literatura que nos mostre o quanto somos inteligentes, e que muitas vezes a televisão nos mostra o extremo oposto disso. Em uma passagem de seu livro póstumo, uma das personagens fala:

*“To me, at least in retrospect, the really interesting question is why dullness proves to be such a powerful impediment to attention. Why we recoil from the dull. Maybe it’s because dullness is intrinsically painful; maybe that’s where phrases like ‘deadly dull’ or ‘excruciatingly dull’ come from. But there might be more to it. Maybe dullness is associated with psychic pain because something that’s dull or opaque fails to provide enough stimulation to distract people from some other, deeper type of pain that is always there, if only in an ambient low-level way, and which most of us spend nearly all our time and energy trying to distract ourselves from feeling, or at least from feeling directly or with our full attention. Admittedly, the whole thing is pretty confusing, and hard to talk about abstractly...but surely something must lie behind not just Muzak in dull or tedious places anymore but now also actual TV in waiting rooms, supermarkets’ checkouts, airports’ gates, SUVs’ backseats. Walkmen, iPods, BlackBerries, cell phones that attach to your head. This terror of silence with nothing diverting to do. I can’t think anyone really believes that today’s so called ‘information society’ is just about information. Everyone knows it’s about something else, way down”*¹⁰⁴. (WALLACE, 2011, p. 85)

¹⁰³ “televisão da superfície até o fundo é sobre desejo” (minha tradução).

¹⁰⁴ “Para mim, ao menos em retrospecto, a questão verdadeiramente interessante é por que o tédio demonstra ser um impedimento tão poderoso à atenção. Porque nós recuamos diante do tedioso. Talvez seja porque o tédio seja algo intrinsecamente doloroso; talvez seja daí que frases tipo ‘mortalmente tedioso’ surtem. Mas deve haver mais do que isso. Talvez o tédio seja associado à dor psicológica porque coisas que são tediosas e opacas falham em fornecer estímulo suficiente pra distrair as pessoas de outro tipo mais profundo de dor que está sempre lá, mesmo que de uma maneira ambiente de um nível baixo, e de que a maioria de nós perde quase todo nosso tempo e energia tentando nos distrair, ou pelo menos deixar de sentir diretamente ou com a nossa total atenção.

A descrição citada acima, apropriadíssima no caso das personagens de *Graça Infinita*, evidencia que não há como negar que essa sociedade seja carnavalizada. Os comportamentos descritos acima são de pessoas que não conseguem lidar com a realidade tediosa ou grotesca da vida, e por isso necessitam estar se divertindo o tempo todo. Mas, como muito bem explicou Avril, a tentativa de suprimir o tédio, ao contrário de lidar com ele abertamente, é que faz com que as pessoas fiquem *Distantes* e desconectadas. A passagem acima mostra o solipsismo do ser humano, o dito pós-moderno, que em meio às máquinas é incapaz de se comunicar com os outros. Um ser vazio e entediado, que não consegue prestar atenção em nada que não o divirta, *o terror do silêncio sem nada de divertido pra fazer*.

Em *This is Water*, David Foster Wallace fala da importância da atenção e da escolha racionalizada na vida diária. Para ele, a ficção pode ter um papel essencial ao mostrar para o leitor como a atenção e a responsividade são uma parte central da vida moral. O núcleo medular da fala de Wallace está em:

*“learning how to think really means learning how to exercise some control over how and what you think. It means being conscious and aware enough to choose what you pay attention to and to choose how you construct meaning from experience. Because if you cannot exercise this kind of choice in adult life, you will be totally hosed”*¹⁰⁵. (WALLACE, 2005, p. 53)

Ele tece seu discurso dando exemplos como esperar na fila do mercado, ou no tráfego intenso: se nessas situações fôssemos fazer a nossa vontade, geralmente nossas reações não seriam boas. Portanto, fazer esse exercício de pensar e prestar atenção em algo que está fora de nós pode nos levar a perceber que as pessoas que nos cercam, como nós, também lidam com seus próprios conflitos diários, ou seja, a perceber, assim como prega o AA, que não estamos sozinhos e não somos os únicos.

Reconhecivelmente, a coisa toda é bem confusa, e difícil de abordar abstratamente...mas com certeza deve haver algo por trás não mais só de Muzak em lugares maçantes e tediosos mas agora também TVs reais em salas de espera, filas de supermercados, portões de aeroportos, banco de trás de SUVs. Walkmen, iPods, BlackBerries, telefones celulares anexados à cabeça. O terror do silêncio sem nada de divertido pra fazer. Eu não consigo imaginar que alguém realmente acredite que a tão chamada ‘sociedade da informação’ de hoje é só sobre informação. Todo mundo sabe que é sobre alguma coisa a mais, lá no fundo.”(minha tradução)

¹⁰⁵ “Aprender a pensar, na verdade, significa aprender a exercitar algum controle sobre como e o que você pensa. Significa estar consciente e alerta o suficiente para escolher no que você vai prestar atenção e escolher como você vai construir um significado a partir daquela experiência. Porque se você não pode ou não vai exercitar esse tipo de escolha na vida adulta, você vai estar totalmente asfixiado.” (minha tradução)

Precisamos mover a nossa atenção para algo que não sejam apenas nossas dificuldades e desejos individuais e através da imaginação precisamos nos conectar com as possíveis histórias dessas pessoas. E, para Wallace, a literatura é um modo de questionar e até mesmo superar esse solipsismo:

*“There’s something magical, for me, about literature and fiction and I think you can do things not only that pop culture can’t do but they are urgent now, one is that by creating a character in a piece of fiction you can allow a reader to leap over the wall of self and to imagine himself being not just somewhere else but someone else in a way that television and movies...that no other form can do, because people, I think, are essentially lonely and alone and frightened of being alone”*¹⁰⁶. (informação verbal)¹⁰⁷

Da mesma maneira que as personagens do livro conseguem escapar de si mesmas através do contato com o outro, os leitores fazem o mesmo movimento ao lerem um livro. É exatamente disso que Vincent Jouve fala em seu livro *A Leitura*. Segundo o teórico, existe um desdobramento inerente ao ato de ler: quando lemos nós escapamos de nós mesmos e nos abrimos para a experiência do outro. Ao participarmos desse processo como leitores, transcendemos nossa posição fechada e abarcamos uma visão de mundo que não coincide com a nossa (JOUVE, 2002, p. 180). Quando há essa participação do leitor, ao invés de uma recepção passiva há também o que Jouve chama de “redescoberta de si” (2002, p. 77). Em outras palavras, através da experiência do outro temos a oportunidade de descobrir mais sobre nós mesmos. Para usar o jargão do AA, temos que nos *Identificar* e nos manter *Ativos* para que o *Milagre* aconteça.

Marathe, ao sacrificar seus desejos para salvar aquela que seria sua esposa, ao realizar esse ato, acaba salvando a si mesmo. Se considerarmos a noção de liberdade exposta nos capítulos anteriores, podemos notar que as noções de vontade

¹⁰⁶ “Existe algo mágico, pra mim, a respeito da literatura e da ficção e eu acho que você pode fazer coisas, não apenas que a cultura pop não pode fazer, mas que elas são urgentes hoje em dia, uma é que ao criar uma personagem numa obra de ficção você pode permitir que o leitor salte a parede do ser e imagine a si mesmo estando não só em outro lugar, mas sendo outra pessoas, de uma maneira que a televisão e os filmes...que nenhuma outra forma pode fazer, porque as pessoas, eu acho, são essencialmente solitárias e sozinhas e com medo de estar sozinhas”. (minha tradução)

¹⁰⁷ Entrevista encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=DljS4K2mQKY>. Acesso em: 04/05/2016.

e racionalização não são tão separadas quanto imaginam as personagens de *Graça Infinita*: na verdade, elas são inseparáveis.

Em *Arte e Responsabilidade*, Bakhtin fala da capacidade de dar respostas por ações, de assumir responsabilidade por suas escolhas e escolher com responsabilidade, mas, principalmente, a responsabilidade de Bakhtin quer dizer responsividade, devemos responder ao mundo e participar desse grande diálogo da vida.

Termino este capítulo com uma citação sua: “*pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos [...] o indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável*” (2011, p. xxiv)

7. O PÓS-MODERNO E A NOVA SINCERIDADE¹⁰⁸

Ao falar do pós-moderno, em *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*, Linda Hutcheon diz: “O que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida” (1991, p.13).

O pós-moderno apresenta uma ideia de sujeito e de mundo que quebra com aquela idealizada pelo modernismo. Uma forma de entender as transformações pós-modernas é pensar nas novas tecnologias, como a televisão, o computador e todos os outros aparelhos que, sutil e fundamentalmente, mudaram nossa forma de ver a nós mesmos e o mundo ao nosso redor.

Segundo Hutcheon, um dos problemas que surgem ao lidarmos com o pós-modernismo é definir o peso e significado do prefixo “pós”. Alguns teóricos dizem que o pós-moderno é uma intensificação das tradições modernas e outros dizem se tratar de uma completa ruptura. Para a autora “o que seus debates demonstram é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual” (p. 13). Essa *força problematizadora* do pós-moderno aparece na forma de uma auto-reflexividade intensa, que vai da alta literatura à cultura pop, do texto que fala sobre si e pensa em seus próprios mecanismos; em conjunto com a auto-reflexividade aparecem a ironia e a paródia, que colocam em xeque todos os valores tomados como certos, pelos movimentos anteriores.

A paródia é um dos elementos principais do pós-modernismo; ela cria um sentido duplo, ambíguo e contraditório para qualquer afirmação, cita uma convenção apenas para ironizá-la. Em outras palavras, a paródia desestabiliza qualquer crença, verdade ou ideologia dominante. Por conta de suas características de auto-consciência, auto-reflexividade e metaficção, o pós-modernismo e seu principal representante, a paródia, resistem a qualquer discurso totalizante, destacando as contradições existentes nesses discursos: “A paródia é, pois, na sua irônica *“transcontextualização”* e *inversão, repetição com diferença*. Está implícita uma

¹⁰⁸ Os termos Nova Sinceridade e Pós Pós-moderno são recorrentes na crítica wallaciana e por isso retomados aqui, mesmo que reconheçamos que classificações como essas sejam irrelevantes para o entendimento da obra.

distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia” (HUTCHEON, 1985, p.48).

Hutcheon ressalta como um valor positivo a característica do pós-moderno de questionar qualquer posição ideológica, qualquer afirmação da existência de uma verdade única. A teórica explica a paródia da seguinte maneira:

“It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight, or ‘highlight’, and to subvert, or ‘subvert’, and the mode is therefore a ‘knowing and an ironic – or even ‘ironic’ – one. Postmodernism’s distinctive character lies in this kind of wholesale ‘nudging’ commitment to doubleness, or duplicity. In many ways it is an even handed process because postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’; made by us, not given to us”¹⁰⁹. (HUTCHEON, 1989, p. 01-02)

Dentre os conceitos naturalizados que o pós-modernismo problematiza estão a noção de autoria e propriedade e, junto com essas últimas, a noção de originalidade; a crença nos fatos históricos, os conceitos de identidade e subjetividade estáveis e etc. Ao observarmos essas concepções de pós-modernismo, não podemos deixar de conectá-las à tradição carnavalesca e também paródica descrita por Bakhtin. Se lembrarmos bem, afinal, a característica principal do carnaval era o riso. Assim como a ironia pós-moderna, o papel do riso era a desconstrução de todas as fronteiras e certezas do mundo oficial. O riso continha a dualidade do mundo, como a morte que trazia em si a renovação. Da mesma forma, assim como disse Linda Hutcheon, a ironia reforçava e subvertia ao mesmo tempo. Ou seja, *“o reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que inverte e, em certo sentido, incorpora. A motivação e a forma do carnavalesco derivam ambas da*

¹⁰⁹ “é como dizer algo e ao mesmo tempo colocar aspas em tudo que está sendo dito. O efeito é enfatizar, ou ‘enfatizar’ e subverter, ou ‘subverter’, e o modo é portanto ‘consciente’ e irônico – ou até ‘irônico’. O caráter distintivo do pós-modernismo reside nessa espécie generalizada de comprometimento com uma piscadela para com a dualidade, ou a duplicidade. De diversas maneiras, esse é um processo imparcial porque o pós-modernismo, em última análise, consegue instalar e reforçar tanto quanto minar e subverter as convenções e pressuposições que aparentemente desafia. No entanto, parece razoável dizer que a preocupação inicial do pós-modernismo é desnaturalizar alguns aspectos dominantes da nossa maneira de viver; enfatizar que essas entidades que sem pensar experimentamos como naturais (elas podem até incluir o capitalismo, o patriarcado e o humanismo liberal) são de fato culturais, feitas por nós, não dadas a nós”. (minha tradução)

autoridade: a segunda vida do carnaval só tem sentido em relação com a primeira vida oficial” (HUTCHEON, 1985, p. 95).

Uma das chaves do carnaval é a degradação advinda do riso e da paródia, a degradação do que é oficial, que se dá através desse “tirar sarro” daquilo que é oficial, do ato de transferir o oficial ao mundo não-oficial, carnavalesco. Mas Bakhtin chama atenção para o fato de que essa degradação sempre tem como finalidade a produção de algo novo. No entanto, enquanto o carnaval era apenas temporário, a paródia e a ironia incorporadas pela cultura, principalmente pela televisão, estão longe de ser temporárias, elas se tornaram um sistema vigente, especialmente quando pensamos na poética do pós-modernismo.

Uma das características que diferem o pós-modernismo do modernismo é que aquele abarca a cultura popular, que está presente nos filmes, nas séries, nas propagandas. Na verdade, a ironia pós-moderna está tão presente na vida cotidiana que acabou se tornando familiar. Para David Foster Wallace, por exemplo, a ironia pode ter se tornado um discurso oficial. Para o autor americano, ela perdeu aquele significado subversor primeiro:

“Irony in postwar art and culture started out the same way youthful rebellion did. It was difficult and painful, and productive – a grim diagnosis of a long-denied disease. The assumptions behind early post-modern irony, on the other hand, were still frankly idealistic: it was assumed that etiology and diagnosis pointed toward cure, that a revelation of imprisonment led to freedom. So then how have irony, irreverence, and rebellion come to be not liberating but enfeebling in the culture today’s avant-garde tries to write about? One clue’s to be found in the fact that irony is still around, bigger than ever after 30 long years as the dominant mode of hip expression. It’s not a rhetorical mode that wears well. As Hyde (whom I pretty obviously like) puts it, ‘Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage’. This is because irony, entertaining as it is, serves an almost exclusively negative function. It’s critical and destructive, a ground-clearing. Surely this is the way our postmodern fathers saw it. But irony’s singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks”¹¹⁰. (WALLACE, 1998, p. 67)

¹¹⁰ “A ironia na arte e cultura do pós-guerra começou da mesma maneira que a rebeldia juvenil. Era difícil e dolorosa, e produtiva – um diagnóstico severo de uma doença por muito tempo negada. As suposições por trás da ironia pós-moderna inicial, por outro lado, ainda eram abertamente idealistas: supunha-se que a etiologia e o diagnóstico apontavam para uma cura, que a revelação do aprisionamento levava à liberdade. Então, como é que pode a ironia, a irreverência, e a rebelião não se tornarem libertadoras, mas debilitadoras da cultura sobre a qual a vanguarda de hoje tenta escrever? Uma pista pode ser encontrada no fato de que a ironia ainda está por aí, maior do que era, mesmo

Wallace contradiz a ideia de Linda Hutcheon de que a retórica pós-moderna traz em si a negatividade e a positividade. Para ele, esse esquema de duplicidade só funciona se esses recursos forem parte de um período de transição. Ao tornar-se constante e frequente a ironia oprime, assim como o carnaval. A função da ironia é depor discursos, sem oferecer nada novo para colocar no lugar do sistema deposto. Parece que Wallace enxerga a ironia como uma espécie de recurso anárquico, que transforma tudo sobre o que fala em incertezas. É esse o carnavalesco representado no romance. Se as personagens vivem no carnaval, elas vivem nesse sistema de incertezas. A renovação posterior ao período do carnaval é necessária. Similarmente, se não há renovação a seguir a ironia pós-moderna, ela acaba perdendo sua função primeira, e passa a escravizar. Linda Hutcheon, citando Chevalier (1932, p. 79), afirma:

“É esse caráter provisório indeciso que configura a ironia como a atitude de alguém que, quando confrontado com a escolha de coisas que são mutualmente exclusivas, escolhe ambas. O que é uma outra maneira de dizer que ele não escolhe nenhuma delas. Ele não consegue desistir de uma pela outra e ele desiste de ambas. Mas ele se reserva o direito de obter de ambas o máximo de prazer passivo possível. E esse prazer é a ironia”. (HUTCHEON, 2000,p.82)

Somente nessa citação, encontramos todos os elementos de que tratamos até agora no romance. No universo criado por Wallace, como toda distopia, uma caricatura do nosso, as personagens se escondem atrás da ironia de desejar um prazer inacabável e ao mesmo tempo *viver de verdade*, na realidade. Esse é o grande dilema do romance. Como ter prazer o tempo todo, em uma sociedade que exorta você a ser feliz através das coisas que possui, se não há como escapar às perturbações inerentes à vida real? Quando não conseguem conciliar as duas possibilidades, as personagens se desligam, inertes, acabam preferindo a anedonia à escolha. Se a ironia cultural enclausura o ser, da mesma forma, para Wallace, a

depois de 30 longos anos, na forma dominante da expressão hip. Não é uma forma retórica que envelhece bem. Como diz Hyde (de quem eu obviamente gosto bastante), ‘A ironia só pode ser usada emergencialmente. Sustentada por muito tempo, ela é a voz do enjaulado que passou a gostar da sua jaula’. Isso é porque a ironia, por mais que seja divertida, tem uma função quase exclusivamente negativa. Ela é crítica e destrutiva, ela limpa o caminho. Com certeza, essa é a maneira como os nossos pais pós-modernos a viam. Mas a ironia é consideravelmente inútil quando se trata de construir algo novo para substituir a hipocrisia que ela mesma ridicularizou”. (minha tradução)

metaficção acaba se tornando um discurso enclausurado na mesma discursividade que critica.

Ele tentou mostrar esse aprisionamento na novela “*Westward the Course of Empire Takes Its Way*”, que pertence ao livro de contos *Girl With Curious Hair* (1989), uma história bastante complexa. A narrativa central gira em torno de uma viagem para a parte rural de Illinois, especificamente uma cidade chamada Collision (as narrativas que giram em torno dessa “colidem” nessa cidade). O motivo de as personagens viajarem para esse local é que todas as pessoas que já participaram de comerciais do McDonald foram convocadas para um Encontro que ocorrerá lá. Entre as personagens que estão a caminho de Collision está o professor de escrita Ambrose, narrador de *Lost in the Funhouse*. No fim do conto de Barth, Ambrose diz: “*therefore he will construct funhouses for others and be their secret operator*”¹¹¹. Em *Westward*, o professor Ambrose é o idealizador de uma cadeia de parques de diversões.

A nota do autor no início de *Girl With Curious Hair* diz que Wallace escreveu partes de *Westward* nas margens do conto de Barth. Se lermos os dois contos podemos até perceber que algumas linhas de *Westward* são permutações de linhas da história de Barth, principalmente as que evidenciam sua metaficcionalidade. Wallace parte de um conto cujo ponto central é a metaficção pós-moderna, para então criticar essa auto-referencialidade. Ele usa metaficção e ironia para criticar metaficção e ironia; ao fazer isso, Wallace força a técnica até o limite.

Uma das personagens que se dizem pós-modernas no conto de Wallace é uma das alunas de Ambrose (aquela que mais o admira). Drew-Lynn Eberhardt, de quem poucos gostam, é descrita da seguinte maneira:

*“Also because she actually went around calling herself a post-modernist. No matter where you are, you Don’t Do This. By convention it’s seen as pompous and dumb. She made a big deal of flouting convention, but there was little to love about her convention-flouting; she honestly, it seemed to us, couldn’t see far enough past her infatuation with her own crafted cleverness to separate posture from pose, desire from supplication. She wasn’t the sort of free spirit you could love: she did what she wanted, but it was neither valuable nor free”*¹¹². (WALLACE, 1989, p. 234)

¹¹¹ “Portanto ele construirá parques de diversões e será seu operador secreto”. (minha tradução)

¹¹² “Também porque ela saiu mesmo por aí se auto proclamando pós-modernista. Não importa onde você está, você Não Faz Isso. Por convenção parece pomposo e estúpido. Ela levava muito a sério o

D.L. encarna tudo aquilo em que a metaficção se transformou, alguém que só reconhece sua própria inteligência, que se refere sempre a si mesmo. Da mesma forma como a metaficção pós-moderna não aponta para fora, assim são as personagens que se identificam com ela. Por isso a liberdade que D.L. pensa ter é uma liberdade falsa, pois é a liberdade de alguém que só faz o que quer, assim como aquela liberdade usufruída por algumas personagens de *Graça Infinita*.

A recursividade metaficcional presente em *Westward* se reflete também na circularidade da história, pois todas as personagens então a caminho de uma espécie de *funhouse* onde o encontro comercial do McDonald's ocorrerá, mas no entanto elas nunca chegam, como se estivessem andando em círculos.

Na novela, a rede de fast-food McDonalds representa o desejo e a busca por satisfação: todos se dirigem para lá, entretanto os desejos nunca são alcançados. Wallace força tanto o limite que a metaficção acaba mudando a percepção daquilo que é ser humano, pois da mesma forma que o recurso pós-moderno aponta sempre para si, também o fazem as personagens que com ele se identificam.

Quando a narrativa está chegando ao fim descobrimos que o gerente de publicidade do McDonalds, J. D. Steelritter (que também promove as *funhouses* de Ambrose), pretende filmar um último comercial, e que esta é a finalidade do encontro entre todos aqueles que já estiveram em um comercial da rede. Ele será o último comercial, o comercial perfeito, porque todos aqueles que dele participarem e consequentemente todos que o assistirem terão o que desejam: “*in that revelation of Desire, they will Possess*”¹¹³ (WALLACE, 1989, p. 311). O comercial perfeito evoca o entretenimento perfeito que aparecerá anos depois na obra de Wallace. Connie Luther, no artigo “*David Foster Wallace: Westward with Fredric Jameson*” diz:

“*the factor which will fulfill all desire is the paradoxal unity provided by simultaneous satisfaction of all difference. In other words, everyone will be brought to desire the same thing, and will become convinced that they have*

desprezo pela convenção, mas havia pouco o que se amar no seu desprezo pela convenção; ela sinceramente, parecia para nós, não conseguia ver longe o suficiente além da sua paixão por sua própria inteligência criada, para separar postura de pose, desejo de súplica. Ela não era o tipo de espírito livre que você podia amar: ela fazia o que queria, mas nunca era proveitoso, tampouco livre”. (minha tradução)

¹¹³ “nessa revelação do desejo, eles possuirão”. (minha tradução)

*all achieved it, at the same moment, in the moment of cascading blood that signals the death of individuality*¹¹⁴. (LUTHER, 2010, p. 55)

Da mesma forma como em *Graça Infinita* existe o filme que satisfaz todo o desejo por prazer, em *Westward*, J.D. fará o comercial de rosas fritas, que ele acredita serem a fonte de infinito prazer. Nas duas narrativas existem dois elementos que representam o desejo. Talvez essa seja a solução para harmonizar o caos da satisfação do desejo de cada indivíduo. Se todos desejam o mesmo objeto, não há conflitos. Nesse caso, o meu desejo privado e individualista não entrará em choque com o desejo privado e individualista do outro. Para Wallace, a liberdade de escolha, a escolha do desejo, a liberdade da pós-modernidade se transformou num apagamento das diferenças. Na hipótese de que todos escolham assistir ao “Entretenimento”, a individualidade se extingue de vez e um mundo de autômatos surge em seu lugar.

Portanto, se pensarmos na distopia, *Graça Infinita* ataca a mesma falta de individualidade que as outras obras do gênero atacam. A diferença são os meios que levam a esse fim. Para Wallace, um mundo que preze a liberdade individual pode ser também um mundo que apague essa individualidade, ao fazer todos acreditarem que desejam o mesmo prazer infinito.

Ou seja, em *Graça Infinita* o que automatiza o indivíduo não é um sistema totalitário como de Orwell, mas um sistema parecido com o de *Brave New World*, que condiciona o ser. No entanto, há uma diferença significativa: as personagens de *Graça Infinita* não são condicionadas contra a sua vontade, elas têm poder de escolha. Dessa forma, o que a princípio era um ataque ao sistema evolui para uma crítica do comportamento humano. O próprio indivíduo, no seu contato com entretenimento e prazer, escolhe se deixar levar por esse condicionamento. Ele se deixa manipular por seu próprio desejo.

¹¹⁴ “o fator que irá satisfazer todo o desejo é uma unidade paradoxal dado pela simultânea satisfação de toda a diferença. Em outras palavras, todos serão levados a desejar a mesma coisa, e se tornarão convencidos de que todos a alcançaram, ao mesmo tempo, no momento do jorrar do sangue que representa a morte da individualidade”. (minha tradução)

Wallace procura mostrar em *Westward* “the kind of pretentious loops you fall into now if you fuck around with recursion”¹¹⁵ (MCAFFERY, 1993, p. 142). Ou seja, a recursividade dos textos metaficcionais é o legado da pós-modernidade¹¹⁶.

Em *Westward*, ao tentar expor e desconstruir essa recursividade, Wallace acaba refém da metaficcionalidade. Seu texto irônico metaficcional tem como ponto de partida, como já apontamos, outro texto metaficcional: *Lost in The Funhouse*¹¹⁷, de John Barth. Nesse conto há quebras durante toda a narrativa e entre tais quebras o narrador insere comentários a respeito da própria narrativa, muitos deles direcionados ao leitor. O narrador de Wallace também recorre ao recurso da metaficção em *Westward*; no entanto ele procura deixar claro que conhece o processo e não o considera interessante. Em uma sub-seção no meio da história, intitulada “A Really Blatant and Intrusive Interruption”, o narrador diz:

“As I mentioned before – and if this were a piece of metafiction, which it’s NOT, the exact number of typeset lines between this reference and the prenominate referent would very probably be mentioned, which would be a princely pain in the ass, not to mention cocky, since it would assume that a straightforward and anti-embellished account of a slow and hot and sleep deprived and basically clotted and frustrating day and the lives of three kids, none of whom are all that sympathetic, could actually get published, which these days good luck, but in metafiction it would, nay needs be mentioned, a required postmodern convention aimed at drawing the poor old readers emotional attention to the fact that the narrative bought and paid for and now under time-consuming scrutiny is not in fact a barely-there window onto a different and truly diverting world, but rather in fact and ‘artifact’”¹¹⁸. (WALLACE, 1989, p. 264)

¹¹⁵ “o tipo de loop pretensioso em que você cai agora se você perde tempo com a recursividade” (minha tradução)

¹¹⁶ Wallace parece estar mais preocupado com a banalização desses recursos estéticos e sua incorporação cultural, principalmente pela televisão, do que com a sua utilização literária.

¹¹⁷ Já me referi a este conto no capítulo 3, onde há uma breve sinopse da narrativa.

¹¹⁸ “como mencionei antes – e se isso fosse uma obra de metaficção, o que NÃO é, o número exato de linhas digitadas entre esta referência e o pré-nomeado referente seria provavelmente mencionado, o que seria um principesco pé no saco, sem falar pretensioso, pois admitiria que um relato direto e anti-ornamentado de um dia devagar e quente e privado de sono e basicamente emperrado e frustrante e da vida de três jovens, nenhum deles tão interessante, poderia de fato ser publicado, o que nesses dias boa sorte, mas em metaficção seria, nem precisamos mencionar, uma convenção pós-moderna necessária destinada a chamar atenção emocional dos velhos pobres leitores para o fato de que a narrativa comprada e paga por eles e agora sob um exame minucioso e demorado não é, na verdade, uma janela quase imperceptível para de um mundo diferente e verdadeiramente divertido, mas na verdade é um ‘artefato’”. (minha tradução)

Esse trecho explicita a tensão existente em *Westward*, pois o narrador obviamente está utilizando a metaficção para degradar a metaficção. Entretanto, ao tentar explodir o loop recursivo da metanarrativa, Wallace acaba entrando em um outro, ainda maior. Da mesma maneira, as personagens de *Graça Infinita* que tentam escapar dessa auto-referência, fazendo uso da ironia, acabam mais presas em si. Para Wallace, a auto-referencialidade pós-moderna é um discurso essencialmente solipsista:

*“Metafiction is untrue as a lover. It cannot betray. It can only reveal. Itself is its only object. It’s the act of a lonely solipsist’s self love, a night-light on the black fifth wall of being a subject, a face in a crowd. It’s lovers not being lovers. Kissing their own spine. Fucking themselves”*¹¹⁹ (WALLACE, 1989, p.315)

O que antes problematizava os discursos totalitários, aqui é visto como um fenômeno superficial que aponta sempre para si. À diferença de Linda Hutcheon, Wallace considera a pós-modernidade uma espécie de anarquia que, na verdade, priva o homem de sua liberdade e individualidade ao conectar a liberdade de escolha ao mercado capitalista e propagandista:

*“The last commercial. Popular culture, the U. S. of A’s great lalated lullaby, the big remind-a-ad on the refrigerator of belief, will forever unsponsored, tumble into carefully salted soil. The public, one great need, will not miss being reminded of what they believe. They’ll doubt what they fear, believe what they wish; and, united, as Reunion, their wishes will make it so. Their wishes will, yes, come true. Fact will be fiction will be fact. Ambrose and his academic heirs will rule, without rules. Meatfiction”*¹²⁰. (WALLACE, 1989, p. 310)

Se a individualidade e o reconhecimento dessa individualidade são centrais para o pós-modernismo e toda a carga ideológica que ele traz, em *Graça Infinita*, a liberdade individual de escolha transfigurada em busca de satisfação de desejo se

¹¹⁹ “A metaficção é falsa como amante. Não pode trair. Só pode revelar. Ela mesma é seu próprio objeto. É o ato de um amor próprio solitário e solipsista, uma luz noturna na quinta parede negra que é o ser, um rosto na multidão. São amantes não sendo amantes. Beijando sua própria coluna dorsal. Fodendo a si mesmos”. (minha tradução)

¹²⁰ “O último comercial. Cultura Popular, o grande tatibitate de ninar dos EU da A, o grande recado-comercial no refrigerador da crença, tropeçará para sempre não-patrocinada no solo cuidadosamente calejado. O público, um grande desejo, não será privado de ser lembrado daquilo em que acredita. Eles duvidarão do que temem, acreditarão no que quiserem; e, unidos, como Encontro, seus desejos farão que seja assim. Fato será ficção será fato. Ambrose e seus herdeiros acadêmicos governarão, sem regras. Refeição de ficção”. (minha tradução)

tornou tudo o que define a sociedade americana. As personagens de Wallace estão inseridas em uma cultura que idolatra o indivíduo, mas que ironicamente apaga todos os seus traços de individualidade, pois seu foco está na satisfação do desejo individual. De novo, o problema não está na liberdade, o problema não está na diversão, ele reside na escolha. A escolha que o sujeito faz de como se relacionar com esses direitos. O sujeito de *Graça Infinita*, através de sua liberdade, exerceu seu poder de escolha, e acabou preferindo a diversão sem fim.

Em um Limerick que escreve no quadro da sala de aula, a personagem D.L. escreve: “*Who lives there?*”¹²¹ (no parque de diversões). As personagens de *Graça Infinita* moram lá. Mas, pode ser que haja uma saída. Em entrevista a Larry McCaffery Wallace fala:

*“Look man, we’d probably most of us agree that these are dark times, and stupid ones, but do we need fiction that does nothing but dramatize how dark and stupid everything is? In dark times, the definition of good art would seem to be art that locates and applies CPR to those elements of what’s human and magical that still live and glow despite the time’s darkness. Really good fiction could have as dark a worldview as it wished, but it’d find a way both to depict this dark world and to illuminate the possibilities for being alive and human in it”*¹²². (MCCAFFERY, 1993, p. 131)

Wallace com certeza retratou um mundo sombrio em suas obras, mas também encontrou uma forma de “*jogar luz nas possibilidades de ser humano nesse mundo*”. Uma dessas possibilidades se apresentou na forma de um movimento que se iniciou nos Estados Unidos, movimento contra a corrente pós-moderna, que, de acordo com seus adeptos, está presa em sua própria auto-referencialidade e ironia: a Nova Sinceridade. No fim do artigo “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, Wallace parece escrever sobre esse novo movimento que vai na contramão da ironia pós-moderna:

¹²¹ “quem vive lá?”

¹²² “Olha cara, muitos de nós provavelmente concordariam que esses são tempos obscuros, e estúpidos, mas precisamos de ficção que não faça nada além de dramatizar quão obscuro e estúpido tudo isso é? Em tempos obscuros, a definição de boa arte pareceria ser arte que localiza e aplica reanimação naqueles elementos que são humanos e mágicos e que ainda vivem e brilham apesar da escuridão dos tempos. Ficção verdadeiramente boa poderia ter uma visão de mundo tão obscura quanto quisesse, mas acharia uma maneira de representar esse mundo obscuro e iluminar as possibilidades de se viver e ser humano nele”. (minha tradução)

*"The next real literary 'rebels' in this country might well emerge as some weird bunch of anti-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naive, anachronistic. Maybe that'll be the point. Maybe that's why they'll be the next real rebels"*¹²³. (WALLACE, 1998, p. 81)

E talvez Wallace quisesse fazer parte dessa geração rebelde. Chamando a atenção para as conexões que a literatura de ficção permite. Não apenas através de seus personagens, mas também por meio do engajamento do leitor. Através do uso de várias vozes e vários narradores, da sua técnica anti-climática, Wallace passa para o leitor a tarefa de completar e tomar decisões sobre a narrativa. Conclusões e decisões que serão diferentes para cada um.

¹²³ "Os próximos rebeldes literários neste país podem muito bem emergir como um bando de anti-rebeldes estranhos, espectadores natos que ousam de alguma forma se afastar da visualização irônica, que têm a audácia infantil de realmente apoiar e instanciar princípios de sentido único. Aqueles que tratam os simples, velhos e antiquados problemas e emoções humanos da vida nos EUA com reverência e convicção. Aqueles que renegam a auto-consciência e o tédio descolado. Esse anti-rebeldes estariam obsoletos, claro, antes mesmo de começar. Mortos na página. Sinceros demais. Claramente reprimidos. Atrasados, singulares, inocentes, anacrônicos. Talvez esse seja o ponto. Talvez seja por isso que eles serão os próximos verdadeiros rebeldes". (minha tradução)

8. CONCLUSÃO

Diante de tudo que vimos e discutimos, percebe-se, na obra de Wallace, esse impulso em direção a uma saída do dilema posto pela ironia cultural e a meta-ficcionalidade enclausurante da pós-modernidade. Muitos dos teóricos que escrevem sobre a obra do autor americano (BURN, 2012; BOSWELL, 2009), apontam para essa particularidade. O nome que se dá a esse impulso no texto de Adam Kelly é Nova Sinceridade.

Na literatura, a Nova Sinceridade se preocupa com isso: como representar através da linguagem um discurso que seja sincero. Isso não significa negar que a arte seja um objeto mediado, mas sim chamar mais atenção para o fato de ela ser.

Não se encontram muitos artigos, textos ou teses sobre a Nova Sinceridade. Tudo que existe online ainda é muito especulativo. Apesar de difícil delimitação e discussão, a Nova Sinceridade emerge na cena literária contemporânea americana, e muitos dizem que Wallace é seu precursor (KELLY, 2010). Uma análise dessa tendência, principalmente com relação à obra de Wallace, não fez parte do escopo dessa dissertação. Nossa intenção ao mencioná-la aqui é apenas chamar atenção para a necessidade de compreensão desse movimento, e apontar caminhos para trabalhos futuros a respeito de Wallace, principalmente no Brasil, onde sua obra é pouco estudada.

O objetivo primeiro dessa dissertação foi pensar o universo de *Graça Infinita* via carnavalização de Bakhtin, enxergando a obra de Wallace como uma representação de uma visão de mundo carnavalizado. Partindo dessa dinâmica, percebemos que, mesmo dividindo muitos elementos com o carnaval (como a liberdade, a diversão, o grotesco e a ironia), a carnavalização no mundo ficcional de *Graça Infinita* surte um resultado muito diferente da renovação carnavalesca. Essa diferença se dá principalmente através da intensidade e frequência dessa estada no mundo do carnaval.

A vida carnavalesca era significativa enquanto transição para a renovação. Daí a tirania do carnaval pós-moderno de Wallace, ele é constante e portanto não há transformação posterior. As personagens de *Graça Infinita* sempre retornam ao mesmo ponto, em lugar da renovação, existe a repetição. Basta lembrarmos dos círculos e das trajetórias circulares dessas personagens.

O indivíduo representado no livro defende sua liberdade-de a qualquer custo, por medo da opressão que sua falta acarretaria, mas ao se ver livre de qualquer restrição ele se sente perdido em meio a uma infinidade de opções. Diante disso, ele acaba deixando-se levar pela satisfação dos seus desejos mais íntimos, que, por sua vez, o escravizam e oprimem, fechando o círculo. Ao não desejar ser oprimido o indivíduo acaba tiranizado por suas próprias vontades. Há retorno, mas não renovação. Talvez a saída seja entender que o carnaval, assim como a poética do pós-moderno, só funciona enquanto passagem para o ressurgir renovado da realidade.

Assim como parecem dizer as distopias, não há mundo sem perturbações e o que Wallace parece dizer é: não há como fugir dessas perturbações, da mesma forma como não há como fugir das escolhas que precisamos fazer diariamente, sejam elas simples ou complicadas. O ser humano precisa saber lidar com essas perturbações e as infinitas opções que o cercam de uma forma adulta e responsável e a palavra 'adulta' usada aqui contrasta diretamente com a ideia da criança que se deixa levar por suas vontades e desejos, representada no romance.

Esse aprisionamento anular em que se encontram as personagens de *Graça Infinita* reflete não somente no indivíduo, mas também em suas relações com o outro. Ao contrário da conexão permitida e experimentada no carnaval, o que vemos acontecer com o indivíduo do universo pós-moderno wallaciano é uma intensa e, por vezes imutável, desconexão. O curioso é que esse aprisionamento manifesta-se por meio daqueles mesmos elementos bakhtinianos.

Ou seja, a questão sempre esteve em como o indivíduo se relaciona com eles. Enquanto o carnaval de Bakhtin consistia em um período dentro da vida real, no carnaval de *Graça Infinita*, as ordens se invertem. As drogas e o Entretenimento representam essa incessante busca pelo prazer. Se em *Brave New World* esses elementos são um meio de controle do Estado, em *Graça Infinita*, eles encarnam a falta de controle do indivíduo sobre suas próprias ações.

Mas, para além de escancarar esse lado obscuro da vida, Wallace apresenta também uma possível saída desse mundo carnavalizado: a escolha com responsabilidade. A escolha de um contato real e verdadeiro com o outro. Se a palavra é a fronteira entre o eu e o outro, é por meio da enunciação da palavra que esse contato se torna possível.

A verdadeira liberdade, então, não existe desvinculada de responsabilidade. Não apenas isso, a verdadeira liberdade parece residir no que Wallace chama de “*zona livre de ironia*” (2005, p. 8). Se, como disse Mario, na cultura pós-moderna o indivíduo não consegue tratar de assuntos sérios e temas grandiosos, como amor, esperança e sinceridade, sem revirar os olhos, Wallace parece propor uma ruptura com esse pensamento. A sinceridade que alguns leem em Wallace pode estar nisso: a verdade é a real liberdade. No entanto, ele mesmo nos alerta: “*A verdade liberta, mas só depois de acabar com você*” (WALLACE, 2014, p. 994). A realidade e a verdade podem não ser nada divertidas como o carnaval e a ironia, podem deixar o ser humano em choque, no entanto, o liberta.

Muitas vezes, no romance, essa escolha responsável se traduz na escolha da realidade sem artifícios. Ao invés da busca da felicidade, o que essa saída da carnavalização parece significar é uma busca da sobriedade, da sanidade, da realidade. Em *Brave New World*, John, considerado um selvagem pelos habitantes da sociedade civilizada, é descrito como um “*seeker of reality*”, aquele que busca a realidade, não se importando se essa realidade pode ser infeliz: “*Well I’d rather be unhappy than have the sort of false, lying happiness you were having here*”¹²⁴ (HUXLEY, 2005, 163). Podemos dizer, então, que as personagens que escapam desse mundo carnavalizado são exortadas a essa busca da realidade, vimos claramente isso nos exemplos do AA.

Parece, então, que a literatura de Wallace caminha para essa direção, de nos fazer prestar atenção naquilo que está ao redor, nos fazer notar as escolhas diárias que fazemos e de enfatizar para o verdadeiro contato humano. Em sua ficção, Wallace chamou atenção para a realidade que tratamos ironicamente:

“I strongly suspect a big part of real art fiction’s job is to aggravate this sense of entrapment and loneliness and death in people, to move people to countenance it, since any possible human redemption requires us first to face what’s dreadful, what we want to deny. [...] If you operate, which most of us do, from the premise that there are things about the contemporary U.S. that make it distinctively hard to be a real human being, then maybe half of fiction’s job is to dramatize what it is that makes it tough. The other half is to dramatize

¹²⁴ “Bem, eu prefiro ser infeliz do que ter o tipo de felicidade falsa e mentirosa que vocês têm aqui”. (minha tradução)

the fact that we still are human beings, now. Or can be".¹²⁵ (MCCAFFERY, 1993, p. 136)

Wallace centrou seu projeto literário na complexidade das coisas que percebemos com muita familiaridade. Especialmente, aquilo que nos faz humanos: nossas conexões com os outros.

¹²⁵ "Eu suspeito fortemente que uma grande parte do trabalho da arte de ficção verdadeira é agravar esse sentimento de aprisionamento e solidão e morte nas pessoas, levar as pessoas a encarar isso, pois qualquer possibilidade de redenção humana requer que primeiro encaremos o que é terrível, aquilo que queremos negar [...] Se você partir, o que a maioria de nós faz, da premissa de que há certas coisas a respeito dos EUA contemporâneos que fazem com que ser humano seja visivelmente difícil, então talvez metade do trabalho da ficção seja dramatizar o que deixa isso difícil. A outra metade é dramatizar o fato de que ainda somos humanos, nesse momento. Ou podemos ser". (minha tradução)

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschini Vieira. 8ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 6ª edição, 2011.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 2014.

BERLIN, Isaiah. *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1983.

BOSWELL, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. South Carolina: University of South Carolina, 2009.

BURN, Stephen. *David Foster Wallace's Infinite Jest*. 2ª edition. New York: Continuum, 2012.

CARLISLE, Greg. *Elegant Complexity*. Los Angeles/Austin: Side Show Media Group, 2007.

COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. Companhia das Letras: São Paulo, 2012.

ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1970.

HAYES-BRADY, Clare. *The Book, the Broom and the Ladder: Philosophical Groundings in the Work of Davis Foster Wallace*. Em: *Consider the Lobster: critical essays*, Los Angeles/Austin: Side Show Media Group, 2010.

_____. *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace: Language, Identity and Resistance*. New York: Bloomsbury Publishing, 2016.

HERING, David et all. *Consider David Foster Wallace: critical essays*. Los Angeles/Austin: Side Show Media Group, 2010.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Tradução: Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

_____. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005.

JOUE, Vincent. *A leitura*. Tradução: Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução: J. Guinsburg. São paulo: Perspectiva, 2009.

KELLY, Adam. *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*. Em: *Consider David Foster Wallace: critical essays*, Los Angeles/Austin: Side Show Media Group, 2010.

KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. *Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LUTHER, Connie. *David Foster Wallace: Westward with Fredric Jameson*. Em: *Consider the Lobster: critical essays*, Los Angeles/Austin: Side Show Media Group, 2010.

MAX, D.T. *Every Love Story is a Ghost Story: a life of David Foster Wallace*. New York: Viking Penguin, 2012.

MCCAFERRY, Larry. *The Review of Contemporary Fiction*. Interview: 1993.

MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução: Anah de Melo Franco. Brasília, Clássicos IPRI, 2004.

MORSON e EMERSON, Gary Saul, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

NICHOLS, Catherine. *Dialogizing Posmodern Carnival: David Foster Wallace's Infinite Jest*. Critique: volume 43, fall 2001.

ORWELL, George. 1984. New York: Penguin Books, 1989.

PASOLD, Bernadete. *Utopia x Satire in English Literature*. Advanced Research in English Series, n. 5. Pós-Graduação em Inglês, Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

PAVLOSKI, Evanir. *1984: A Distopia do Indivíduo sob Controle*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANO, Lucia. *Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2008.

SAYERS, Phillip. *Representing Entertainment(s) in Infinite Jest*. Studies in the Novel: John Hopkins University Press, vol.44, n. 03, 2012.

SMITH, Gregory Bruce. *Heidegger, Technology and Postmodernity*. The Social Science Journal, Volume 28, number 3, pages 369 – 389, 1991.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Kindle Edition, Tovo Textos Ltda, 2013.

WALLACE, David Foster. *Infinite Jest*. Little, Brown and Company: New York. 1996.

_____. *Graça Infinita*. Tradução: Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

. _____. *The Broom of the System*. New York: Penguin Group, 1987.

_____. *The Pale King*. New York: Little, Brown and Company, 2011.

_____. *Girl with Curious Hair*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

_____. *Oblivion*. New York: Little, Brown and Company, 2005.

_____. *Authority and American Usage*. Em: *Consider the Lobster*. New York: Little Brown and Company, 2005.

_____. *Some Remarks on Kafka's Funniness from Which Probably Not Enough Has Been Removed*. Em : *Consider the Lobster*. New York: Little Brown and Company, 2005.

_____. *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*. Em: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. New York: Little, Brown and Company, 1997.